صورة الغلاف
"الولد والحمامة"
للفنان سعد عبد الوهاب

ليس احب الى من ان اشيد على صفحات المجلة باصحاب المواهب من الفنانين الذين يحوطهم الصمت ، سواء من الجيل الناشىء او الجيل السابق له ، ممن لا يملكون القدرات او الظروف التى تكفل لهم الاتصال بالجمهور .

●

فى كل مرة يحمل صوره ليتقدم بها الى المعارض العامة ، احيانا ترفض واحيانا تقبل اصغر صورة منها . وينقضى المعرض وكما هى العادة دائما تتخطاه لجنة المقتنيات ، ولا يلقى اليه احد النقاد بالا — لذلك يمر الجمهور امام صورته دون ان يتريث .. ان مشكلته ان احدا لا يعرفه ، ولكن ، وبهذا الوضع كيف يتسنى لاحد ان يعرفه ؟

انه لا يملك من الحياة سوى القليل والقلب الكبير ، فاشخاصه الادمية دائما تحنو على ذلك الشىء الذى تحمله ، احيانا يكون حمامة واخرى يكون آلة موسيقية او زهرة او ثمرة . والصورة التى نحن بصددها الان تمثل طفلا يحنو على طائر صغير ، وهى ليست من احسن صوره ، ولكنها ربما تعتبر مثلا واضحا لشخصيته الفنية ، بل واكثر من ذلك ربما كانت تحدد لنا — لحد ما — مدرسة كثير من الفنانين الشباب فى مصر ، هذه المدرسة التى ربما كانت مزيجا من الواقعية الرومانتيكية والتعبيرية .

●

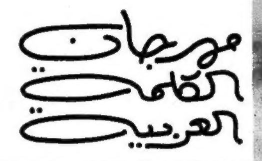
ان ارضية الصورة عند سعد عبد الوهاب خفيفة هشة ، بينما يضع كل اهتمامه فى الشكل الامامى ، احيانا يدعم بالحدود العميقة القاتمة واحيانا بخطوط وبقع حية ملونة تنثر هنا وهناك ، وطورا آخر بمحاولة التجسيم بالظل والنور . لذلك فنحن نجده فى هذه الصورة قد حدد الصبى بخطوط سوداء عميقة تتدرج داخل الشكل الى ان تصل الى مجموعة من الالوان الصفراء التى تميل الى الاخضرار ، وربما كان هذا هو الذى يجعلها تمتاز ببريق الزجاج المعشق . ولان مساحات الشكل محدودة بتلك الخطوط السوداء العميقة ، فاللون لا يرتبط كلية بالدرجة — اى ان اللون يصبح له وظيفة جمالية دون ان يساعد فى تدعيم كتلة الشكل المرسوم ، وهو لهذا نجده يضطر الى وضع بقع ملونة كى تحدث الصراع بين المتناقضات اللونية . وكما هو حادث فى هذه الصورة نجده قد وضع بقعا حمراء صغيرة فى الانف والاذن والثوب كى تحدث ذلك الصراع وتتكامل مع لون الشكل الذى يميل الى الاخضرار .

ان هذه الصورة تتسم بالحدة بعض الشىء ، وهذا ناتج من انه فى مفترق طريقين ، اما ان شكله الامامى سياخذ صلابة الكتلة وابعادها ووحدتها فتصبح ارضية الصورة عبارة عن جو يحيط بتلك الكتلة ، تؤكدها وتظهرها ، وعندئذ عليه ان يحل مشاكل الكتلة وعلاقتها بالجاذبية وعلاقتها بالمسافة ومشاكل التوازن الناتج من صراع الكتلة مع الفراغ — اى البعد الثالث للوحة سواما ستقوى عنده الارضية حتى ترتبط بالنسيج الامامى للوحة ، وتصبح هى والشكل الامامى شيئا واحدا .. وفى هذا الوضع ستجده يضطر الى ايجاد علاقات متزنة بين الشكل الرأسى فى مقدمة الصورة الذى يمثل الصبى مثلا والخط او الخطوط الافقية التى تكاد تكون معدومة .

●

والوجوه لدى سعد عبد الوهاب حزينة تذكرك بالاسى المرتسم على وجوه الرسام (كيسلنج) او وجوه بيكاسو فى مرحلته الزرقاء ، انه رسام شاعر اكثر من ان يكون رساما معماريا وان كان لا يهمه كثيرا النسب او القوانين والمفاهيم التى وضعها لنا موندريان ، فهو فى الوقت ذاته يجب ان يتخلص من الخط العميق الذى يحيط بالشكل كما استطاع موديليانى من قبل ان يفعل ذلك وينقيه ويصل به الى تلك الشاعرية الهامسة .

وعلى كل ، ان كانت اعمال سعد عبد الوهاب تتسم بطابع الالم وغنائية الاسى ، فشوبان كان حزينا ، وكذلك (كانت) بل وسافو وهوميروس . وما اشد حاجتنا دائما الى تلك الغنائية الباكية التى تربطنا بكل ما فى الحياة من حزن يولد منه الفرح.



لا شك أن الاسبوع الثاني للكتاب العربي ، يعتبر « العيد الثاني » للكلمة ، فالكلمة في بلادنا لم تصبح فعالة ومتسكمة ومستجدية .. ولكنها أصبحت كيانا ثوريا جديدا يسير مع الشعب ، وقد يسبقه ليستكشف له الطريق .. وان كانت الكلمة في كلا الحالين تنس أحيانا مهمتها الاولى وهي عملية « الالتحام » بالجماهير !

ومن اجل عملية الالتحام هذه كان الاسبوع الاول للكتاب العربي في العام الماضي وهذه الفكرة وان بدات بسيطة ومتواضعة الا انها سرعان ماتفرعت وازهرت ولونت من ثمار الفكر .. وفي الوقت نفسه أصبحت شيئا ملموسا يمكن ان يتحسسه المواطن سواء كان في اقصى الشمال اواقصى الجنوب او مابين الشمال والجنوب .

ولقد كان من الامور الطيبة ان الكتاب لم يتوقف عند القاهرة ، وانما رأيناه يقوم بزيارة القارىء في المحافظات ، ولعلنا نطمع في زيارته في هذا العام للقرى .. ومهما يكن من شيء ، ففي عملية « الطواف » هذه تحطمت هذه الاسطورة التي كانت تقول ان شعبنا غير قارىء ، او أنه شعب جريدة ومجلة في المكان الاول .

فالاحصائيات قد دلت على اقبال الشعب على القراءة بوجه عام ، ودلت ثانيا على أنه مقبل على القراءة الجادة ، ودلت ثالثا على ان الشعب يجب ان « يذكر » بين الحين والحين بالقراءة ، وذلك بالمعارض التي «تلفت» عينيه ووجوده بوضع الكتاب في المكان الذي يعرفه .. فاذا ما تم هذا فانه لا يبخل ابدا في ان يقسم ما معه من نقود قسمة عادلة بين الرغيف والكتاب !

ونحن اذا عرفنا ان القارىء العربي الجديد في حالة « تشكل » وأن الكتاب في مقدمة ما يشكل هذا الانسان الجديد ، واذا عرفنا ان اجهزة الثقافة أصبحت ملكا للشعب وان الثقافة الحقيقية هي التي تبدأ من الشعب وتنتهي اليه ، اذا عرفنا ذلك ادركنا اننا مقبلون على« عصر ذهبي » للقراءة وان هذه الاسابيع ليست الا « النور الاخضر » الذي يفتح لتسيير العقول الى النضارة ، والى الازدهار في هذه المرحلة الجديدة من حياتنا .

ولعل هذا يشير الى الحقيقة التي تتاكد يوما بعد يوم وهي أن « القاهرة » هي « الكتاب الام » ـ ان صح هذا التعبير ـ وانها جوهرة النور الحقيقي التي تنبعث منها شلالات النور على جناحين قويين .. أولهما آسيوي .. وثانيهما افريقي !!

والقاهرة لا تقف بحركتها عند افق القارىء الاقليمي ، وانما تومىء بيدها الى دور النشر الاخرى في العالم العربي ، والتي تقف الى جانبها في هذا الاسبوع من اجل المواطن العربي الجديد ، ومن أجل توزيع النور وتعميق الحياة بكافة الامكانيات .. ذلك لان من وراء كل هذا فكرة عريضة وعميقة وحتمية وهي العمل على خلق « الوحدة الفكرية » بين كل العرب .

ومما لا شك فيه ان الطرق ميسرة امام هذه الوحدة الفكرية ، فقد اثبتت الظروف دائما ان القاهرة لم تكن تقف عند حدودها الجغرافية ، وانما كانت تتعداها الى حدود أخرى يمكن أن نطلق عليها « الحدود الفكرية » ..

وان هذه الحدود بدوائرها غير المنظورة لا تهدف الا الى رفاهية الانسان العربي ، وتعميق وجوده ، وربطه بالمعاصرة ، ولعل كل هذه المعاني هي التي تعطي لثقافة القاهرة ـ مع ابتسامة رقيقة ـ جواز المرور

.. اننا نرجو أن تستمر هذه الاسابيع

ونرجو أن تلقى أشعتها الواعية أبدا على حياتنا ، واذا كان لنا أن نختم هذا الموضوع بكلمة .. فهي بلا شك ان هذا الأسبوع الثاني للكتاب العربي ، هو بحق « المهرجان الكبير » للكلمة العربية ..

« المجلة »

٣ - البناء الحضارى والأساس الطبيعى
بين مياه النيل وطريق السويس

بقلم الدكتور
جمال حمدان

ما الأساس الطبيعى لبنائنا الحضارى الشامخ الذى اقمناه عبر العصور ، بمحمولاته من غطاء عمرانى وكيان اقتصادى الى تراث لامادى وهيكل اجتماعى ؟ هل هو يقوم على أرض صلبة بحيث تتكافا قوة الاساس Substructure مع عظمة الصرح Superstructure وما هى نقط القوة والضعف فيه ؟.

لعل اخطر حقيقة تجبه المفكر الجغرافى فى هذا الصدد ان الكيان المصرى يستمد اصوله من مصادر « خارج الحدود » ، سواء - وهنا المصادفة الجغرافية العجيبة - فى ذلك جانب الموضع اى الوادى الزراعى ، أو جانب الموقع أى تجارة المرور ، ولهذا يأخذ الموضوع توا شكلا سياسيا الى جانب الشكل الطبيعى . ويصبح من اللازم أن نحقق القضية التى يثيرها البعض أحيانا فى غموض ، وهى :هل مصر قصر فوق الرمال وبناء سامق على اساس خطر Vulnerable ؟هل هذه حقيقة نقطة ضعف فى شخصية مصر التاريخية وكيانها الجغرافى ؟ وهل هو الشعور الحدسى الفطرى بذلك كله عند المصرى العادى - المصرى المؤمن القدرى - الذى يرقد خلف تلك الكلمة المأثورة التى قيلت منذ مئات السنين : « مصر كنانة الله فى أرضه من ارادها بسوء قصم الله ظهره » ، أهو الذى يكمن خلف هذه الكلمة الدارجة الحديثة «مصر المحروسة»؟ لنبدأ مناقشتنا بالموضع ثم نثنى بالموقع .

الوضع

كان هيرودوت جغرافيا قبل ان يكون مؤرخا حين قال ان مصر هبة النيل ، ويمكن لجغرافى اليوم ان يضيف : هبة النيل الأزرق . والحقيقة الأولى فى الوجود المصرى هى أن مصرهى النيل ، فبدونه لاكيان لها ليس فقط من حيث مائه ، وانما ايضا من حيث تربته ، فان الغرين الخصب المتجدد هو جزئيا هدية غير مقصودة من رعاة الحبشة حيث يساعدون برعيهم على تعرية التربة . ان النيل لاجدال « ابو مصر » منه استمدت جسمها ودمها ، أو طميها وماءها ، وكل هذا تحت من تحت هضاب الحبشة .. ولكن من الناحية الأخرى قد يمكن أن نزعم - بقليل من مبالغة - ان النيل بدوره هو مصر . فحوض النيل كله يستقطب حضاريا فى مصر حيث لانجد مركز الثقل فى الحوض انحدارا ومالية فحسب ، بل واقتصادا وسكانا ، وحضارة وتاريخا . فالقمة البشرية هى القاع الطبيعى والمصب الطبيعى هو المنبع الحضارى - والعكس . لقد صدر المنبع الحياة الى المصب ، وصدر المصب اليه الحضارة ، هذا صدر خاما وذاك اعاده مصنوعا . وليس يقلل هذا من تراث أجزاء الحوض الأخرى ولا يجحدها فضلها ، سواء فى ذلك حضارة البحيرات « البحيرية » أو دولة اثيوبيا التى تعد اقدم أمة فى افريقيا المدارية ، او سهول السودان العربى بثقافتها الوسيطة . والمهم فى هذا أن موارد المياه فى مصر لاتسقط عليها فى الداخل وانما « تدخلها » من الخارج - على بعد بضعة آلاف من الأميال . وبهذا أصبحت الأخطار الكامنة فى

الاعتماد على النهر مزدوجة : أخطار فى نظام النهر الهيدرولوجى ، وأخطار فى السياسة المائية . ولنبدأ بالأولى أولا .

لقد كانت نزوات النهر ــ كعنصر طبيعى بحت ــ ضابطا عشوائيا بما فيه الكفاية لمصائر السكان والحياة فى مصر . وصحيح أن فاعلية النهر لم تكن يوما وظيفة مباشرة للنهر نفسه ــ للفيضان وحده ، وانما لضبط النهر كذلك ــ لدور الانسان كعامل ترشيدى تثبيتى له . ومع ذلك فذبذبات النهر تبدى معدل تفاوت Variability مرتفعا كثيرا ما سخر من جهود السكان وعزم أغراضهم . ومنذ وقت مبكر وأخطار الفيضان الجامح أو الضعيف تظهر فى سجلات مصر الفرعونية . ولكن ما سجله لنا المؤرخون العرب فى العصور الوسطى بامانة يؤلف وثيقة مفصلة لنقطة ضعف متأصلة فى الزراعة الفيضية يمكن ان تصل الى حد النقطة السوداء . ففى أوائل العصر العربى مثلا كان منسوب ١٦ قيراطا لارتفاع الفيضان عند المقياس هو الحد بين الكفاية والحاجة حتى سميت « ملائكة الموت » . فاذا ما ارتفع الى ١٨ قيراطا كان فيضانا « سلطانيا » وعم الرخاء ، فاذا ما تعدى الـ ٢٠ قيراطا كان « الاستبحار » أى الغرق للمزروع والأرض ، وقد يصل الى « اللجة الكبرى » أى الطوفان الكاسح ، وهذا يعنى غالبا « الطاعون » او الوباء حيث يتحول الوادى الى مستنقع ملارى كبير .

اما اذا هبط النهر عن الـ ١٦ قيراطا فهى « الشدة » التى قد تصل الى «المجاعة» . واذا كان الفيضان المغرق يعنى الطاعون فان المجاعة كانت تعنى « الموتان » الذى قد يصل الى حد ينشر معه الطاعون بعد ذلك حتى يتناقص السكان بدرجة مخيفة . والمجاعة ملمح تعس يبرز فى تاريخ مصر الوسيط بشكل ملح مؤسف كالنقطة السوداء الحقيقية فيه حتى انه قد سجل منها فى خمسة قرون من القرن ١٤ الى القرن ١٨ نحو ٥٠ وباء ومجاعة أى بمعدل مرة كل ١١ سنة . وقد كانت المجاعة والوباء هى القوة الوحيدة التى استطاعت أن تقتلع المصرى من جذوره ، وتحول الوادى الى اقليم طرد بشرى مؤقتا . فالتاريخ ابتداء من مؤرخى العرب حتى علماء الحملة الفرنسية يسجل بعض حالات نادرة من « الانتشار » المصرى الى الشام خاصة والى برقه فى اثناء تلك الكوارث كما يذكر البغدادى . بينما يقول فولنى بعده بقرون عن الفلاح المصرى عقب قحط ووباء ١٧٨٣ « رأيته أغرق سوريا ، ففى يناير ١٧٨٥ كانت شوارع صيدا وعكا وفلسطين تعج بالمصريين .. وربما توغلوا حتى حلب وديار بكر » . ولعل أشهر وابشع المجاعات هى ما سجل البغدادى فى أثناء الشدة المستنصرية التى استمرت بضع سنوات متصلة فى العصر الفاطمى وانحدرت فى مراحلها الأولى الى النميمية Anthropophagy ثم الى اكل التربة والجيفة geophagy حين لم يعد يوجد الناس الذين يؤكلون (كذا !) ، وانتهت بفناء رهيب للسكان depopulation يكاد يكون كاملا . والتفاصيل التى يرويها البغدادى كشاهد عيان مذهلة .

●

ولسنا نعلم مبلغ الدقة والصحة فيها تماما ، ولكن تكرر الرواية والتفاصيل المشابهة فى ازمات أخرى سابقة ولاحقة عند كل المؤرخين المعاصرين ، لايمكن ان يترك مجالا للشك فى هامش منها على الأقل . ويكفينا دليلا ان مصر فى نهاية عصورها الوسطى أيام الحملة الفرنسية كانت قد انحدرت الى ٢ر٥ مليون نسمة فى وقت كانت طاقة تحملها بالقوة تصل الى ١٢ مليونا تقريبا ، ولو أننا لانغفل دور انضياع المستوى الحضارى والادارى حينذاك الى نقطة الصفر . والواقع ان مصر الزراعية الكثيفة الغنية كانت تعيش بطبيعتها فى أغلب تاريخها فى حالة افراط سكانى over population ــ او على الاقل فى حالة تشبع سكانى كامل . ولهذا فان أدنى هزة فى موارد المياه والزراعة ما أسرع ما كانت تترك أثرها فى السكان برجة تخريبية وتناقص Catastrophic ــ نكبائى خطير . وفى الجغرافيا البشرية أن أقرب المناطق الى افراط السكان هى اكثرها كثافة . ولعل هذا كله يفسر لماذا كانت العرب تقول : ان مصر اسرع الارض خرابا(١) . ويقول المقدسى « هذا الاقليم اذا أقبل فلا تسأل عن خصبه ، واذا أجدب فنعوذ بالله من قحطه » (٢) . والشىء الغريب والمثير حقا أن العلاقة التى نعرفها اليوم بين ذبذبات النيل ونزوات فيضانه وبين مصدر الرياح الموسمية الهندى لم تكن مجهولة تماما فى العصور الوسطى : فكما يذكر المسعودى « قالت

(١) خطط المقريزى جـ ١ ص ٤٠

(٢) المقدسى : أحسن التقاسيم ، ليدن ١٩٠٦ ، جـ ١ ص ١٩٨

الهند زيادة النيل ونقصانه بالسيول ، ونحن نعرف ذلك بتوالى الأنواء وكثرة الأمطار » (١)

ولكن العلاقة بين النيل والانسان المصرى لم تكن علاقة ثابتة عبر التاريخ جامدة ، بل كانت اساسا علاقة نامية متطورة بدأت بالعنصر الطبيعى سيد الموقف وانتهت أخيرا باليد العليا للعنصر الانسانى . فمن زراعة الحياض الى الرى الدائم الى رى السد العالى رحلة طويلة شاقة تلخص علاقة الصراع المتغيرة بين البيئة والانسان . ولهذا فقد تغيرت الصورة جدا فى العصر الحديث « عصر السدود والخزانات » كما يمكن ان نسميه ، وروض النيل واستؤنس الى حد « تحييد » أثر الفيضان والحد من معدل تفاوته . وفى الوقت الحالى يقدر أن الانتاج الزراعى فى مصر لايزال يتأرجح نحو ١٠ وحدات فى الاتجاهين حول رقمه القياسى ١٠٠ ، وهو أمر لامفر منه مادام نظام التخزين المائى هو « التخزين السنوى » Annual Storage. ومع ذلك فمن المؤكد ان الزراعة الفيضية بعامة رغم خضوعها نهائيا لضبط « المناخ البعيد » فهى أكثر استقرارا وثباتا واقل ذبذبة من « الزراعة المطرية » التى تعتمد على المناخ المباشر .

على أن ضبط النهر فى مصر سيصل الآن مع السد العالى الى درجة تتعدى أعرض أحلام مهندس الرى ؛ انه ببساطة سيلغى الفيضان ، لن يكون ثمة فيضان بعد الآن ، بل سيتحول النهر الهادر مع « التخزين القرنى » او « التخزين الدائم » الى مجرد ترعة رى كبرى ! ولن تضيع نقطة واحدة تبدد الى البحر أو تهدد الاقتصاد . ولقد قلنا لن يكون فيضان بعد الآن ، ولكن لن تكون تحاريق كذلك . وادق لهذا من ان نقول لن يكون فيضان ، أن نقول أن النيل سيعيش فى فيضان مستمر .. بدل الفيضان الطبيعى الموسمى سيخلق السد فيضانا اصطناعيا دائما . ولهذا فاذا كنا قد ألفنا منذ هيرودوت ومعه ان نقول ان مصر هبة النيل ، فذاك يعنى فى الواقع النيل القديم ، النيل الطبيعى ، وصح لنا ان نقول ان النيل الجديد المصنوع هبة السد .. النيل الجديد بمعنى آخر هبة مصر — قلب كامل لمعادلة أبى التاريخ الخالدة ! ومع ذلك فلم تكن مصر فى يوم هبة النيل اكثر مما هى الآن بعد السد .. ولئن بدا فى هذا تناقض على السطح ففى هذه المتناقضة الفريدة تكمن طبيعة العلاقة الدفينة بين النيل والمصرى : فهى علاقة اخصاب متبادلة من التاثير والتاثر ، من الطاعة

(١) المقريزى : الخطط ، جـ ١ ص ٩٥ .

والتطويع : هذا خلق ذاك وذاك يعيد خلق هذا . أنهما لم يعودا عنصرين متلاحقين فى مركب واحد وانما أوشكا أن يذوبا فى عنصر واحد .. ان السد يعنى بالنسبة للسكان تاميتا ، ولكنه يرقى بالنسبة للنهر الى نوع ضخم من « التأميم » : فلقد امم الشعب أضخم « مرافقه » الطبيعية — النهر — وأخضعها لملكيته الكاملة .

ولكن يلاحظ من الناحية الأخرى للأسف أن الاقتصاد الحديث وان كان قد تغلب على ذبذبة النهر فانه خلق ذبذبة جديدة فى السوق العالمية وذلك بحكم أنه اقتصاد محصول واحد Monoculture أولا ثم اقتصاد تبادلى ثانيا . فمن ناحية وضع القطن مصر أفريقيا طويلا تحت رحمة « مصر امريكا »(١) اكبر منتج فى العالم . كما أن اقتصادنا الأولى — اقتصاد الخامات — الذى فرضه الاستعمار وضعنا من الناحية الأخرى وحتى عهد قريب تحت رحمة غزال لانكشير ونساجها . وهكذا قل ضبطنا لاقتصادنا ودخلنا النهائى فى نفس الوقت الذى زاد فيه ضبطنا للنهر والبيئة المحلية ، على اننا — وان كان القطن لا يزال سلطانا — نتجه الآن بسرعة الى استكمال قبضتنا على مواردنا وحصيلة موضعنا وذلك بالتنويع فى الزراعة والتصنيع للخام .

لكن السؤال الآن : اذا كان الانسان قد حيد العنصر الطبيعى فى الوجود المصرى وسخره ، فماذا عن العنصر البشرى حيث مازال ماء الحياة يأتى من وراء الحدود ؟ ان النزوات الانسانية والسياسية يمكن أن تجد مجالا واسعا كنزوات العنصر الطبيعى ولكنا سنجد أن هذا لايمكن فى حالتنا الا عن سوء فهم أو سوء نية . والنيل كنهر من أطول أنهار الدنيا لايمكن أن يكون — كالأنهار المتوسطة أو الصغيرة — وحدة بشرية أو سياسية واحدة . ومنذ وقت مبكر حسد بعض سكان المنبع المتخلفين — وهم فى اعتقادهم المصدر ! — سكان المصب المتقدمين ، ولكن العداء الحقيقى أتى من الدخلاء على الحوض . فالبرتغال بعد أن خنقوا مصر موقعا بطريق الرأس فكروا فى أن يخنقوها موضعا عن طريق أعالى النيل . فنجد أحد المغامرين الفاتحين Conquistadores البوكيرك — يتصل من ساحل المحيط الهندى « ببرسترجون » ملك الحبشة لكى ينفذ حلمه الفاوستى الشرير بشق مجرى من منابع الأزرق الى البحر

(١) فايفيلد وبيرسى .. الجيوبوليتيكا — مترجم ، القاهرة ص ٢١٣

الأحمر فتتحول المياه اليه وتترك مصر تموت جفافا حتى تختفى من الخريطة لتصبح من « الواحــات المفقودة » التى يحتفظ التاريخ بقائمة طويلة منها ! ولكن بطبيعة الحال لم يكن لمثل هذا المشروع المجنون من مكان الا سلة مهملات التاريخ ·

وقد عادت الفكرة فى صورة مخففة فيما بعد على يد الاستعمار البريطانى فى السودان وشرق افريقيا ففى السودان اتخذ من مياه النيل أداة للضغــط السياسى والمساومة الاستعمارية يرغم بها مصر على الخضوع له ، وانتحل حججا مكشوفة ليخلق عقبات فى مجرى النهر يسلب بها مصر جانبا من الماء · وفيما بعد فى اثناء الأزمات السياسية بين مصر وبريطانيا كثيرا ما ارتفعت أصوات تطلب « منع » مياه النيل عن التدفق الى مصر ، كما حدث فى أزمة السويس! كذلك عمدت بريطانيا قبل تركها لوحدات شرق افريقيا الثلاث الى استثارتها للمطالبة بحصص فى مياه النيل · ولقد كانت آخرة المهازل حين هـددت الانفصالية فى كاتنجا الكنغو بتحويل منابع النيل بها عن طريقها الطبيعى ردا على موقف مصر الاستنكارى لها ! ومن الواضح ان كثيرا من هذه التهــديدات الصبيانية ينبع من جهل تام بحقائق الطبـوغرافيا والهيدرولوجيا ولا يغذيه الا سوء النية · اما الباقى فينقصه حسن الفهم والبصيرة · ويمكننا ان نفصل الرد عليه فى نقطتين ·

فأولا مياه النيل تتجه الى مصر فى النهاية كظاهرة طبيعية ، وقد قامت عليها فى مصر حياة بشرية كاملة قبل ان تعرف المنابع العليا السكنى المستقرة المنظمة فى أى صورة · وهى بهذا حق مكتسب شرعا « حق ارتفاق » تاريخى وجغرافى يعتــرف به القانون الدولى والشريعة الجغرافية معا · واذا كان كاتب مثل بومان يقول : « ان عليهـــا (مصر) ان « تستورد » الماء من المرتفعات الجنـوبية تمــاما كما أن على انجلترا ان تستورد غذاءها من وراء البحر » فان هذا قياس مع الفارق ــ الفارق بين الملكيــة الذاتية الطبيعية والتجارة المتبادلة الحرة ·

ثانيا ان الطبيعة قد وازنت وعوضت تلقائيا بـين المطالب والحاجات الحقيقية من الماء لكل قطاع بالنهر ، فبانتظام مطرد يقل اعتماد كل قطاع من النهر ، وحاجته الطبيعية الى مياه النهر كلما صعدنا من المصب الى المنبع ، ويتحول دوره من ترعة تغذية الى مجرد مصرف طبيعى ، وذلك لان المطر يزداد باطراد فى ذلك الاتجاه · وهذا التكامل الطبيعى فى النظام النهرى بين عنصرى الهيدرولوجيـسيا والتساقط حقيقة بديهية تجب كل دعوى مغرضة أو مسرفة ، فلا يمكن ان يكون لأوغنده أو كينيـا مثلا أى فائدة فى أكثر من بضعة ملايين من الأمتار المكعبة ، ولا جدوى للسودان أو اثيوبيا فى اكثر من بضعة مليارات محدودة تكمل بها حصتــها الطبيعية من المطر السودانى أو الموسمى · ولهذا تظل الأغلبية العظمى من مياه النيل لاحكرا مغتصبا لمصر بل أرثا طبيعيا لها ·· وبالفعل جاءت اتفاقية مياه النيل الأخيرة بين مصر والسودان مؤكدة لهذا المعنى ·

وعدا هذا فسيلاحظ اخيرا ان أهم مشاريع الرى المصرية ، وان كانت بالضرورة على هامش المعمــور أو خارجه ، قد اقيمت داخل الحدود المصرية لتكون فى ضمان ومنأى عن الضغوط السياسة كمــا اثبتت تجربة خزان جبل الأولياء · وهكذا اقيم سد اسوان فى أقصى جنوب مصر ، ثم من بعده الســد العالى الى الجنوب منه مباشرة · وقد كان الموقــع « القومى » من العوامل الحاسمة فى تفضيـــل مشروع السد العالى على شبكة مشروعات أعــالى النيل التى اشتدت الدعوة لها فى الثلاثينـات والتى كان مفروضا ان تبدأ من أوغندة حتى الحبشة والسودان وان تلقى تاييدا وتمويلا اسهل من الدول الكبرى ، تاييدا وتمويلا لم يقصد بهما الا ان يكونا الطعم الذى يستدرج الفريسة الى رحمتها وتحكمها ·· ومن حسن الحظ ان شكل الوادى الخطى فى الصعيد وان لم يكن الأمثل اقتصاديا فله قيمتــه الاستراتيجية : فهو يعطى لمصر عمقا جغرافيا كافيا يجعل هذه السدود ــ صمامات حياتنا القومية ــ على بعد معقول من أخطار اعداء الشمال الجوية · كما ان هذه « القصور المائية » Châteaux d'eau كما يعبر الفرنسيون ، قد صممت بحيث لاتنال منها افتك الأسلحة الجوية الحديثة ·

الموقع

الموقع ، كمحصلة جغرافية لشبكة متطورة وغير متطورة ، من العلائق والقيم المكانية والوضعيــات الاقليمية ، لايمكن بطبيعة الحال ان يكون زمـامه فى يده مباشرة ، ولذا لايمكن ان يكون خاصية أو ثروة مضمونة · انه بطبيعته مخاطرة جغرافية · وقد بدأ الموقع يحتل مكانه فى الاقتصاد المصرى

كرأسمال حقيقى مع اتساع نطاق التجارة العبورية بين الشرق والغرب منذ العصر العربى خاصة ولكنه منذ ذلك الوقت المبكر كان يخضع لذبذبات جوهرية . فقد كان هناك دائما محوران رئيسيان للملاحة العبورية حول الجزيرة العربية هما طريق الخليج العربى (الفارسى) ـ العراق ، وطريق البحر الاحمر ـ مصر . ولاشتراكهما فى تجارة واحدة كانا يعملان ككفتى ميزان حساس فى علاقة توازنية تنافسية لامفر من الاعتراف بها . فكانت العلاقة بين موانى الخليج العربى ومصر أبدا فى جذب وشد وجزر ومد . ودرس التاريخ هنا واضح يتلخص فى علاقة عكسية مباشرة فحين يزدهر الطريق الأول ينحدر الثانى ، والعكس .

ففى العالم العربى الأموى كانت الأهمية للبحر الأحمر وموانيه ، لاسيما مع وجود قناة خليج أمير المؤمنين . ولكن مع انتقال الأهمية من الشام الأموى الى العراق العباسى انتقلت الاهمية الى الخليج الفارسى ، لاسيما مع ردم العباسيين لخليج أمير المؤمنين لأسباب سياسية : فحلت موانى الخليج الفارسى محل القلزم ورشيد والاسكندرية . ولكن فى أواخر القرن التاسع الميلادى اثرت ثورات واضطرابات جنوب العراق السياسية على الحركة التجارية فى الخليج الفارسى فعادت الأهمية مباشرة الى موانى البحر الأحمر ومصر بما فيها عيذاب والقصير والطور . وقد ظلت مصر بذلك حلقة حيوية فى سلسلة تجارة الشرق والغرب مما صب فيها ثروة قد لاتقل خطرا عن عائدات الزراعة وربطها دائما بآفاق العالم الرحبة وتطور الحضارة . على ان الأخطار الصليبية هددت هذا الموقع بعض الشىء .

ولكن كان أسوأ منها اثرا عملية ابتزاز التجارة العابرة التى قام بها العثمانيون بانتظام منذ دخولهم حتى تدهورت واصابت الكيان المصرى بالذبول الذى لم يلبث أن اكتمل حين كشف طريق الرأس ، فقد كان هذا « أسرانقليا » سلب مصر موقعها الممتاز وتركها قبوا مصمتا بعد ان كانت الممر التجارى العالمى بامتياز . وليس ادل على قيمة دور الطريق وتجارة المرور فى الوجود المصرى من الانحدار المادى والحضارى الذى أصابه بعد ذلك قرونا . فقد أفلست العاصمة وأفلست الموانى شرقا وشمالا حتى أن الاسكندرية هوت الى قرية ساحلية آسنة تعدادها ٨٠٠٠ نسمة !

وبدأت مصر فترة عزلة Seclusion Period كانت مرادفا للتخلف الحضارى والتكيس (١) .

على أن قناة السويس اعادت لموقعنا اعتباره مضاعفا مؤكدا ، جاءت بالضبط عملية جراحة جغرافية Geographic Surgery اعادت الى الجسم المريض دورة الدم والحياة فيه مجددة نشيطة ، وذلك رغم أنها ـ كنظيرها فيمابعد السد ـ تقع على اطراف وهوامش المعمور المصرى . وأصبحت القناة اعظم شريان للتجارة الدولية فى العالم برمته ، وأصبحت مصر اخطر موقع استراتيجى فى العالم القديم . وهكذا تأكدت ، مرة اخرى ، علاقة الرخاء المتبادلة بين مصر وطريق السويس ، وان يكن مع « وقف التنفيذ » فى الحقيقة لأن مصر لم تكن تملك القناة . ولكن منذ « الاسترداد لم يعد شك فى خطورة دور الموقع فى البناء الاقتصادى المصرى ، فهى تصب الآن أكثر من ٧٠ مليون جنيه من العملات الصعبة توجه كلها وجهة بناءه هى السد . ومعنى هذا توظيف القناة على النيل واستثمار الموقع ، الذى هو بطبيعته عنصر خارجى لايمكن التحكم فيه تماما ، فى الموضع الذى نملكه مباشرة . ونحن بهذا لا تكثف اقتصاد الوادى فقط وانما نعمق اساسه ايضا . واذا كان الموضع ـ الوادى ـ قد حقق الموقع ـ القنال ـ بعماله وماله وسكانه ، فقد بدأ الموقع الآن يرد دينه الى الموضع .

وهنا لابد ان نتساءل عن احتمالات المستقبل بالنسبة للقناة . لقد بدأت القناة واستمرت طويلا كحلقة الوصل بين الشرق الاقصى والغرب ، وبوجه خاص بين الهند وبريطانيا حيث كان دورها التقليدى هو « شريان الامبراطورية » . ولكن وظيفتها بدأت تتطور جوهريا منذ الحرب العالمية الثانية ، فقد صفى دورها الاستعمارى القديم أو كاد واصبحت « شريان الزيت » أساسا وحلقة وصل بين الغرب والشرق الاوسط خاصة . واذا كان الخليج العربى هو « خليج الزيت » بامتياز ، فان قناة السويس هى « قناة الزيت » بالضرورة ، لأن حركة البترول فيها تمثل ٧٠٪ من مجموع الحمولة (١٢٠ مليون طن من ١٧٢) بينما تحتكر هى بدورها نقل ٧٠٪ من بترول الشرق الاوسط

G. Hamdan «The Pattern of medieval urbanism in the Arab World», April 1962, P. 124.

الذي يتحرك غربا (١٢٠ مليون طن من ١٧٠) (١). فهناك اذن « زواج اقتصادى » وثيق بين بترول العرب وقناة العرب . والقناة اليوم هى أهم ممر عالمى استراتيجى لأهم سلعة استراتيجية فى العالم. لكن مرة أخرى يكشف الموقع نفسه كعامل غير مضمون تماما . فمرة أخرى عادت المنافسة التاريخية بين طريق الخليج ـ الشام ، والبحر الاحمر ـ القناة فى صورة جديدة . فانابيب البترول عبر الجزيرة والهلال الخصيب هى احياء جديد «للأوفرلاندروت» للطريق البرى ، وترجمة حديثة لطرق القوافل القديمة .. وقد وصلت طاقة هذه الأنابيب الآن الى ٥٠ مليون طن مقابل ١٢٠ للقناة . لقد نما بترول الشرق الأوسط فى رعاية وتحت وصاية القناة الآن فهل شب الآن بفضل الأنابيب عن هذه الوصاية ؟ وهل يمكن أن تكون الأنابيب القائمة والمقترحة ـ وما أكثرها ـ اسرا نقليا ، يمكن ان يصنع بقناة السويس ما صنعت قناة السويس بطريق الرأس ؟

الواقع أنه لامبرر مطلقا لهذه التخوفات التى يحاول بعض المغرضين بثها . فقد أطرد نمو حركة البترول فى القناة باستمرار رغم الأنابيب . بل أن الانابيب لاتعمل كلها بكامل كفاءتها وذلك تحت منافسة القناة . وأكثر من هذا فان القناة بدأت توسع نفسها لتستقبل أعظم الناقلات فى العالم وأخذت ميزات ووفورات الأنابيب بالنسبة للقناة تقل وتتضاءل . وهكذا اذا كان بترول الشرق الأوسط قد نما فى ظل القناة ، فانها الآن باتت تنمو معه حجما وحركة ، عمقا واتساعا . اما عن مشاريع الانابيب المقترحة البديلة فهى تتحطم على صخرة مبدأ مرور بترول العرب فى أرض العرب ، بينما المشاريع غير العربية فى ايران وتركيا واسرائيل هى مشاريع سياسية اكثر منها اقتصادية ، وهى اشبه بالنسبة لموقع مصر بمشاريع دالميدا الفاشلة بالنسبة لموضعها ، وهى مثلها تصطدم بحقائق الجغرافية الطبيعية والاقتصادية والسياسية . وهذا يقال أيضا عن حلم اسرائيل المجنون وخيالها المريض فى قناة بحرية جديدة بين خليج العقبة والبحر المتوسط لتتآمر بها حركة السويس . كذلك ثبت ان تطورات الانتاج والتسويق فى البترول العالمى لن تمنع زيادة تدفق البترول عبر القناة . فظهور البترول المغربى ثم الليبى غرب القناة قريبا من السوق الأوربية ، ودخول الاتحاد السوفيتى فى ميدان التجارة العالمية الى شرق وغرب أوربا ، وزيادة العرض عن الطلب فى السنوات الأخيرة ، كل هذه ظاهرات فى المدى القصير والمقدر ان الطلب العالمى سيزداد باطراد .

والخلاصة ان هناك الآن تطورات عالمية واقليمية فى عالم البترول ولكن مستقبل القناة البترولى وغير البترولى ليس حرجا فى اى معنى كما يحاول البعض أن يصوره . واذا كانت أمريكا تبحث من الآن عن موضع لقناة جديدة تضاف الى بنما لمواجهة الزيادة المنتظرة فى الحركة الدولية ، فان قناة السويس بالتوسع أجدر . وموقعنا ليس اقل ضمانا او رسوخا من موضعنا ، والاثنان معا يؤكدان سلامة الأساس الطبيعى لبنائنا البشرى رغم كل الشبهات والشكوك وان « كنانة الله » « مصر المحروسة » يمكنها أن تنطلق الى مستقبلها واهدافها مطمئنة الى أنها سيدة نفسها ومالكة امرها من يمين أو شمال بلا أدنى شك أو قلق ، لأن ماكان أبوه التاريخ وأمه الجغرافيا فهو من صنع الله !

العزلة والاحتكاك :
من السبق الحضارى الى التخلف

قضية العزلة

كثيرون ممن كتبوا عن مصر يضغطون على العزلة كملمح اساسى فى شخصيتها وتاريخها ، وأنها بصورة أو بأخرى عالم كامل وحده قائم بذاته . هكذا مثلا يقول جان درش وغيره كثيرون . هذا بينما اولى الأوليات التى لاتحتاج الى تكرار وان تحملته دائما ان موقعها من العالم هو موقع القلب من الجسم او العاصمة من الدولة ، وانها حجر الزاوية وأرض الركن ، مجمع القارات ومفرق البحار ، وملتقى الشرق والغرب .. الخ . وبديهى أن هناك تعارضا ما بين الحقيقتين ، ولكنه فى الحقيقة تعارض على السطح. ويعبر جوبليه بنفاذ ثاقب عن هذا التعارض فيقول : « وعزلة مصر المفترضة ، تلك التى تعرف عليها المؤرخون القدامى بل حتى المحدثون ، لم تكن قط اكثر من ظاهرية ، لأن البلد من أقدم العصور كان له علاقاته الدائمة مع جيرانه » ومثله يؤكد كون : « أبدا لم تكن مصر معزولة حقا »

ونحن حين نعترف كجغرافيين ببعض عزلة لمصر خفيفة لا نقصد اكثر من ذلك ، لانقصد عزلة «رهبنة»

(١) البنك الاهلى المصرى : النشرة الاقتصادية ، ١٩٦٠ ـ ١٩٦١ .

ولكن عزلة حماية . فلم تكن مصر قط « دولة رهبنة » Hermit State وانما « دولة طريق » a route state كما يعبر جوبليه مرة ثانية (١) .

فمصر تكاد تنفرد بانها تجمع فى تناسب نادر بين قدر من عزلة فى غير تقوقع وبين قدر من احتكاك لايصل الى التميع . وبهذه المعادلة الدقيقة تحتفظ بكيان وشخصية متميزة قوية . ومرة أخرى نرى أصل هذه الخاصية يكمن فى الجمع بين نقيضتى الموقع والموضع .

فالموضع كواحة صحراوية يعنى – وحده – لونا من العزلة الجغرافية ، فشرنقة الصحراء تغلفها لمئات الأميال شرقا وغربا وجنوبا ، ولا ينفى هذا أن هناك فى كل من هذه الاتجاهات شريطا ضيقا ما يربطها بالخارج العربى كنطاق كثبان سيناء الساحلية شرقا (الجفار عند العرب) ومرمريكا مربوط غربا (مراقيه عند العرب) ، ونيل النوبة جنوبا . أما شمالا فهناك دائما مستنقعات الشمال والبرارى التى فصلت مصر عن البحر الى حد ما . هى اذن جزيرة فى الصحراء . وقد كان من الممكن ان يجعلها هذا تنعطف على نفسها فى انطوائية تاريخية تجتر فيها حضارتها المحلية ، دون ان يصبح التطور والتغير وظيفة للزمن فيها . كان يمكن ان يسير خط التاريخ فيها فى زقاق مغلق تدور فيه حول نفسها . واذا كانت العزلة فى التاريخ كما فى البيولوجيا يمكن ان تكون نقطة البدء فى تأصيل أنماط وابتعادات جديدة تتبلور الى انواع أو حضارات جديدة ، فان هذا النوع من التطور تدهورى فى الغالب لأنه لايلبثان يتحول من التبلور الى الجمود أو التحجر ، ومن الحيوية الى التكيس أو التكلس . وكما وجد داروين ان الجزر المحيطية المتطرفة المنعزلة هى مواطن الأنواع القديمة المنقرضة ، فكذلك يمكن ان تكون الجزر الصحراوية المنعزلة متاحف جغرافية لحضارات بائدة منقرضة .

ولكن مصر وان كانت جزيرة صحراوية بالموضع فانها بالموقع فى قلب الدنيا وعلى ناصية كل التيارات الحضارية والتاريخية والثقافية . انها برج مراقبة أو مرصد يغطى العالم القديم برمته . ولهذا لم تملك ان تنعزل ابدا عن تيارات التاريخ وحركات الحضارة . وفى الحضارة كما فى البيولوجيا ، ان البديل الوحيد للعزلة كعامل فى تأصيل الأنماط والأنواع الجديدة الخصبة الثرية انما هو الاختلاط والاحتكاك . ولكن الافراط فى الاختلاط كالافراط فى العزلة ليس تطورا خلاقا : اذ تتحول المرونة الى تميع والحيوية الى تحلل ، ويصبح التزاوج خلاسية والاتصال انحلالا وتكون المحصلة النهائية حضارة لا فقرية لاقوام لها . ونحن نستطيع أن نرى ان التناسق الدقيق بين أثر الموقع والموضع فى مصر قد زاوج فيها بين العزلة والاحتكاك فى زواج سعيد ، أخذ من كل منهما محاسنه دون أضداده . فلم تكن مصر مجرد منبع لحضارة حفرية آسنة ، ولا مصبا فقط لكل وباء أو نزوة حضارية وافدة . بل كانت دائما منبعا ومصبا معا ، تأخذ وتعطى دائما . ومن هنا حيويتها التاريخية وبقاؤها . ان هذا التناسق الدقيق هو مفتاح جوهرى لشخصية مصر التاريخية وبه نستطيع أن نحلل كيانها الحضارى ما كان منه وما سيكون .

مراحل تاريخنا الأربع :
انثروبولوجى ينظر الى مصر

فمراحل تاريخنا الحضارى ليست الا النتيجة المتغيرة على العصور للشد والجذب بين قوتى العزلة والاحتكاك ، أى الموضع والموقع على الترتيب . ويمكننا فى الواقع أن نقسمها الى أربع نناقشها تباعا هى : مرحلة صناعة الحضارة ، ثم مرحلة تصدير الحضارة ، ثم مرحلة الاكتفاء الذاتى ، وأخيرا مرحلة استيراد الحضارة . والجدير بالملاحظة ان هذه المراحل ترتبط كثيرا بمراحل تطور المواصلات باعتبارها من دوافع الاحتكاك ومذيبات العزلة ، مع العلم بأن دور العزلة يقل ويضعف كاتجاه عام على مدى التاريخ بينما يزداد دور الاحتكاك ويتضاعف .

فاما مرحلة صناعة الحضارة فتتفق مع مرحلة التاريخ النهرى Potamic حين كانت مصر مشتلا . ممتازا بالطبيعة لتأصيل حضارة مبكرة سباقة مادتها الخام هى فيض الثروة الفيضية وصوبتها الزجاجية التى تحمى طفولتها هى الغلاف الصحراوى . فالعزلة النسبية كانت لازمة فى المراحل الأولى لضمان الطمأنينة والاستمرار حتى تنضج البادرة بعد أن تجرثمت وحتى تتحول فى النهاية الى عود صلب . كان ظهور الحضارة هنا « خطة عامدة متعمدة وضعها الجغرافى الأعظم » كما يقول كون . (١)

وكانت مصر اذن « مصنع » الحضارة . وهكذا حين بدأت تخرج الحضارة المصرية الفرعونية

(١) Political geog. world map; P. 83

(١) Caravan op. cit, p. 19

من مشتلها ظهرت فجأة فى مرحلة نامية متطورة راقية انبهرت لها الشعوب المجاورة ، كما كان لها طابع خاص قوى الشخصية والتفرد بحكم العزلة التى تأصلت فى ظلها . ولعل هذا التفوق المبكر مع العزلة النسبية الخفيفة هو السبب فى تلك العزة والشعور بالعظمة التى عرفت عن مصر القديمة — لكن دون أن تصل الى الاستعلاء والعنصرية (١).

وقد كان طبيعيا مع توسع شبكة الاتصالات فى العالم المعروف وخروجها من مرحلة الأنهار الى البحار thalassic أن يزداد احتكاك مصر بالخارج وأن يأخذ هذا الاحتكاك شكل « تصدير الحضارة » المصرية . فأصبح مصنع الحضارة متجرا لها ايضا . والاستعارة من المركب الحضارى المصرى حقيقة عرفتها فينيقيا والشام حتى ميديا وارض الحيثيين ،وامتدت عناصرها الى بابل وآشور أما غربا فقد تشبعت حضارة كريت واليونان وليبيا بالمؤثرات المصرية ، كما تسربت جنوبا حتى بنت الصومال وسودان العالم الزنجى . والواقع أننا لانبعد عن الحقيقة كثيرا اذا قلنا ان مصر الفرعونية فى الجزء الأكبر من تاريخ الأسرات كانت بمثابة نواة وقلب لمنطقة حضارية بالمعنى الانثروبولوجى Kutturkreise تترامى عبر كل هذه الآفاق ، منها تتوزع التجديدات والعناصر الحضارية المادية واللامادية .

وقد يمكن أن نعتبر العصر العربى الاسلامى امتدادا لمرحلة تصدير الحضارة المصرية . فرغم ان مصر تمثلت الثقافة العربية كلية ، فان النهضة الحضارية العربية التى حدثت من تفاعل العرب مع ابناء البلاد التى دخلوها هى انتاج مشترك أساسا . والحضارة العربية الجديدة التى بدأ تصديرها الى أوربا الجنوبية وغيرها كانت تشمل بالضرورة خيوطا مصرية كثيرة فى نسيجها . والواقع ان ملكة مصر الطبيعية ، ملكة الحد الأوسط ، تبرز حتى مع العرب : فمصر القبطية تأثرت بالجديد الذى اتى به العرب من لغة وعقيدة لا لأن المغلوب مولع بتقليد الغالب ، ولا لأن الصراع اللغوى يحدده الصراع السياسى فحسب ، وانما أيضا لأنها ادركت بسرعة أن العرب قد أتوا بجديد حقا . ولكنها بعد أن اجادت ما أخذته ، لم تلبث ان جودته كعهدها دائما . ولا نحسب أننا نتوهم اذ نقول ان اللهجة المصرية مثلا كانت دائما أقرب لهجة عربية الى الاستقامة والاعتدال .

والحقيقة ان دور العرب فى مصر وفى غيرها يدعو الى التفكير ، فهم لم يأتوا معهم بحضارة ذات بال ، ومع ذلك بعثت الحضارة على أيديهم حيث دخلوا . والواقع أن دور العرب الحضارى كان دور الشرارة التى الهبت الوقود الحضارى الخامل فى مصر دون ان تجيئنا بجسم الوقود نفسه ثم ذابت النار فى الوقود كما انصهر الوقود فى النار ، أو كان هو دور الذكر الذى كل وظيفته أن يلقح ملكة النحل . وقد كانت مصر العربية خلية حضارية مضطرمة فى قلب العالم الاسلامى وترتبط بجميع أجزائه وبالعالم الخارجى مما زاد فى عملية الاخصاب الحضارى . وقد ظل هذا حتى بداية العصر المحيطى Oceanic حيث حدث الأسر النقسالى وتحولت مصر مع بقية الشرق العربى الى العزلة مرة أخرى فكانت مرحلة الاكتفاء الذاتى الحضارى فى حدود الدائرة الاسلامية : عملية استهلاك محلى للتراث الحضارى المتراكم من العصر الفرعونى المتنحى والعربى السائد دون ما اضافة أو تجديد حتى استنفدت نفسها وانتهت فى عزلتها الى عقم وجدب معروفين . لقد انتقل مصنع الحضارة ومتجرها الى مجرد « متحف » للحضارة على أحسن تقدير .

ولابد قبل أن ننتقل الى المرحلة الثالثة أن نقف هنا عند هذه المتناقضة التى يسجلها تاريخنا الحضارى وهى السبق الحضارى والبداية المبكرة Precocious أولا ثم الجمود والتخلف الحضارى بعد ذلك — ربما مبكرا ايضا Premature وقبل الأوان . أى أننا ازاء بداية مبكرة ونهاية مبكرة معا . فكيف نعلل هذا ؟ سواء قلنا ان الفضل فى السبق الحضارى يرجع الى النيل أبى الزراعة الحقيقى ومعلم الفلاح فن استئناس النبات أو قلنا انه يرجع الى الفلاح ذلك « العامل الجغرافى » الذى لاشك فيه ، وذلك المهندس المشترك الذى اعاد تشكيل وخلق البيئة الطبيعية الى لاند سكيب بشرى يحمل كل شبر منه بصمات أصابعه حتى كاد أن يصبح شكلا رابعا للمادة وكاد الانسان أن يكون هنا خالق الريف لا المدينة وحدها — سواء قلنا بهذا أو بذاك ، فالسبق المصرى الحضارى يؤكد قانونا ايكولوجيا هاما للغاية وهو ان الذى يبدأ الحضارة لأول مرة انما هى تلك البيئات

(1) Ruth Benedict, Patterns of culture. 1935

« السهلة » ، بيئات الرخاء والوفرة الطبيعية حيث تاخذ الطبيعة جانب الانسان وبيده . ولكن التخلف الحضارى الذى حل بعد ذلك انما يجيء ليكمل الشطر الثاني من القانون ، وهو ان الذى يصعد بعد ذلك بالحضارة الى أعلى مراتبها واعقد مراحلها انما هى البيئات « الصعبة » التى يزداد فيها تحدى الطبيعة للانسان ولا يمكنه ان يقتحمها الا بالمفتاح الحضارى المناسب الذى طورته البيئات السهلة من قبل وقدمته هدية أو اعارة له . أى أن الانسان يغزو البيئات الصعبة بحضارة البيئات السهلة . ولهذا فكما فاجأت مصر القديمة الشرق القديم بحضارة رائعة مكتملة فى حينها ستجد مصر الحديثة امامها فجأة حضارة معقدة أرقى بكثير تطرق أو تقتحم أبوابها عليها بلا استئذان .

●

والقصة بعد هذا هى قصة مرحلة « استيراد الحضارة » التى بدأت حين اقتحمت الحضارة الحديثة أو المواصلات العالمية أركان العالم وراحت تتفجر حوله وتغزو الشرق كله حضاريا . وهنا لم يعد للعزلة مكان ، واصبحنا بحق فى « عصر الاحتكاك الحضارى » الذى تعيشه مصر كما تعيشه بقية العالم المتخلف والنامى — أو بالتعبير الجديد العالم الثالث Le Tiers Monde ولكن الشيء الذى يميز الاحتكاك فى مصر خاصة عنه فى كثير من مناطق العالم والذى يستحق منا وقفة خاصة أنه لم يكن عملية احلال وذوبان ، لم يكن مجرد عملية تحضير Acculturation ولا كان ابتلاعا حضاريا Enculturation انها أساسا عملية تبادل حضارى Transculturation عملية امتزاج انتخابى أساسا خرجت منه الشخصية المصرية كما كانت دائما ذات طابع قوى دفين ، ولم تفقد قوامها الأصيل . . لم تتحول مصر نافورة الحضارة القديمة الى مجرد بالوعة للحضارة الجديدة ، ولكن الى بوتقة صهرتها لتشكلها بما يتفق وتراثها : بمعنى آخر جاء الدور المعاصر . . دور « المعمل » الحضارى . ونحن نرى أن هذا ليس الا صورة جديدة معاصرة من معادلة التوازن الدقيق المتأصلة بين الموقع المعقدى على مفترق طرق العالم وبين الموضع المحمى فى اطاره الصحراوى . والواقع أن عملية الاحتكاك مع الغرب مرت فى ثلاث مراحل واضحة بما فيه الكفاية ،

الأولى مرحلة الانبهار الحضارى والانهيار النفسى . فقد فوجئنا بأننا أقزام أمام عمالقة ، وكان رد الفعل « مركب نقص » حضاريا شديدا ، افقدنا كل ثقة فى تاريخنا وتراثنا وكياننا ، وجعلنا نتهافت على النقل والتقليد بلا تمييز ، فكانت صيحات التفرنج ومحاولات تحويل مصر الى « قطعة من أوربا » بل وصل الامر الى اقتراح الحروف اللاتينية المعروف ، والى المناظرة الجوفاء فى الثلاثينات بين الثقافة اللاتينية والسكسونية . كانت هذه مرحلة تنذر بالخلاسية Pastiche تتحول بها مصر الى لاقرية حضارية ومخلوق شاذ مخلط Pseudomorph كما يعبر شبنجلر . ولكن المرحلة الثانية كانت رد فعل عكسيا ، فبعد أن خبرنا ومارسنا دخائل الحضارة الجديدة — والالف يورث الاحتقار — زال الانبهار وعادت الينا بعض الثقة فى أنفسنا وادركنا فضلنا غير المباشر فى أصول هذه الحضارة . ولكن البعض تطرف فطالب بالرجوع الى الماضى واشتدت الحركات « السلفية » . وقد كانت هذه مرحلة الانتفاض السياسى ايضا ، وادى نجاحها بالبعض الى تطرف جديد وصل الى درجة الغفلة ، فقد انقلب مركب النقص الحضارى الى مركب عظمة هو فى الحقيقة مركب نقص مقلوب .

ولكن المرحلة الثالثة بدأت بسرعة وربما كنا نعيشها اليوم ، وهى مرحلة الاعتدال . وأدركنا أننا لابد ان نستعير ولكن استعارة رشيدة انتخابية استعارة هضم وتمثيل لا اغراق وذوبان ، استعارة تمالك لا تهالك ، تاخذ الزبد دون الزبد . وأدركنا أننا وان كنا يجب أن نعتز بما قدمناه للحضارة والتاريخ ، الا أننا لاينبغى أن نعتمد على ذلك أكثر مما ينبغى . فقد عشنا عالة على تاريخنا أكثر مما يجب . ولكننا من الناحية الأخرى اذا كنا سنستعير ففى تواضع لا فى ضعة . ولهذا فنحن الان نجمع بين الأصيل والدخيل ، القديم والجديد ، بين التقاليد والتقليد ، فى نسب متفاوتة وفى اتزان وانتخاب رشيد . ولهذا كله فمن الصعب أن نوافق على هذا الحكم الذى يصدره مثلا كاتب اجنبى عن القاهرة حين يقول :

« هاهنا الشرق ، كأحسن ما يكون وكأسوأ ما يمكن ، وهاهنا الغرب أيضا ، كأحسن ما يكون ولكن فى الاعم الأغلب كأسوأ ما يمكن » (1) .

(1) Hipdus, op, cit, p. 117

ويمكن للانثروبولوجي الناظر الى مصر المعاصرة ان يرى بسهولة ان الماضي يعيش في حاضرنا ، غير اننا أساسا نعيش في الحاضر . وهذه الصورة لاتجعلنا من الغرب أو الشرق تماما ، وانما تجعلنا « مصر العربية » أولا وأخيرا — مصر العربية التي تؤكد شخصيتها ضد الانسياح وضد الانغلاق ، مما يحفظ لها ذاتيتها الأصيلة في قلب دوامة عالمية . وربما كان بعض التفسير يكمن في الفرق بين العاصمة والمدينة الكبرى من ناحية ، وبين الريف من ناحية أخرى . فالجديد والدخيل يطغى في الأولى التي ترادف الموقع العالمي ، والقديم والأصيل يعتصم في الثاني الذي يرادف الموضع المعزول . والمدينة المصرية اليوم تجسيم واضح لتعاصر القديم والجديد : فهناك دائما قطاع معماري قديم هو النواة ، يكمله نطاق حديث هو النمو الجديد . وهذه الثنائية تكاد توجد في كل مدننا وان اختلفت نسبة القديم الى الجديد كثيرا بحيث يزداد العنصر الحديث كلما كانت المدينة أكبر وأكثر تطورا . وريفنا بدوره يمثل تضاغطا للتاريخ في أكثر من ناحية فالى جانب المحراث والشادوف وغيرهما من أدوات القرن العشرين قبل الميلاد نجد الجرار والخزان وغيرهما من نتاج القرن العشرين بعد الميلاد . والواقع أن المثير حقا في كل هذا هو كيف تتمتع مصر بنظرة عالمية رحبة الأفق Cosmopolitan دون أن تفقد قوامها الذاتي ، وكيف أن الجوهر الدفين فيها لاينسخ وانما يتناسخ . ولكننا يمكن أن نضعها قاعدة ان مصر كلما زادت تغيرا وتطورا ، زادت شخصيتها وذاتيتها تأكيدا واستمرارا ! كأنما هي تجسيم للمثل الفرنسي المعروف « كلما تغير ذا ، كان ذا نفس الشيء » حتى في الماضي البعيد كانت « تمصر » كل جديد : تهضمه وتمثله وتفرزه كائنا مصريا صميما : الموجات الأجنبية ابتلعتها ومصرتها ، حتى الدين مصرته ، حتى أخذت المسيحية وأخرجت منها نسختها الخاصة القبطية . واما اليوم فكما يقول فيدن :

« ان مصر لا تتجه وجهة فرنسية ولا لفاتينية في روحها . فالجزء الأكبر يظل دون أن يمس ، ومصر عازفة عن أن تكون أي شيء سوى مصر » .

ملكة الحد الأوسط

ويمكننا أن نختبر ملكة الحلول الوسطى والاتزان الحضاري في مصر اذا قارنا ببعض أجزاء أخر من العالم العربي . فاليمن في بعض نواح يشبه مصر : فهي المفتاح الآخر للبحر الأحمر ، ولذا تشارك بالموقع ، وان يكن بدرجة أقل ، في نفس الممر العالمي الحساس الذي قلبه مصر . ثم هي بالموضع قلعة جبلية منعزلة مغلقة تذكر ، وان يكن على نطاق مكبر جدا ، بعزلة مصر الصحراوية الخفيفة أي ان في كل منهما تعارضا بدرجة أو بأخرى بين موقع مفتوح وموضع مغلق . ومع ذلك فقد أتى التكيف البشري والتاريخي ازاء هذه المتناقضة في كل منهما مختلفا تمام الاختلاف . فمصر أخذت من انفساح الموقع الانطلاق الحضاري والتطور الخلاق ، ولم تأخذ من انغلاق الموضع الا صلابة الشخصية الذاتية وربما كذلك التوطن السكاني الذي وصل الى أقصاه في الاستقرار وعدم الهجرة. اما اليمن فعلى العكس قد اخذ من الموضع الانطواء الحضاري والعزلة البدائية التي تكاد تجعله «دولة تبتية » متخلفة في أكثر من معنى ، بينما لم يأخذ من الموقع الا الانتشار والتشتت السكاني حيث ان الهجرة والانتشار ظاهرة مزمنة قديمة في المجتمع اليماني : قديما منذ سد مأرب حين تشتتوا أيدي سبأ ، وحاليا حيث أصبح هناك « مهجر » بمعنى حقيقي في شرق أفريقيا وشمالها .

وقد يمكن ان نمد مقارنتنا بعد هذا الى لبنان ، أيضا ، فهنا كذلك موضع جبلي منعزل تاريخه الحماية والالتجاء ، ولكنه في نفس الوقت في موقع بؤري جدا يمثل مجمع المشرق العربي . وقد جاء التكيف البشري والحضاري هنا متطرفا جامحا بعض الشيء : كرر من اليمن تشتته وهجرته بصورة مكبرة وصلت الى حد الاقفار depopulation وكرر من مصر المرونة الحضارية ولكن أيضا في مبالغة قد تصل الى الاندفاع . وبين الهجرة والانتشار من ناحية والتنافر الحضاري من الناحية الأخرى كاد أن يكون « دولة سويسرية » تنقصها الشخصية الذاتية المتبلورة . هكذا نجد في المشرق العربي حالات ثلاثا من التعارض بين توجيه الموقع وتوجيه الموضع ، ولكن بينما هي تنتهي حضاريا في اليمن الى جمود وتدهور ، وفي لبنان الى تميع وتهور ، تنتهي في مصر الى توازن وتطور . ولعل هذا يؤكد كيف ان شخصية مصر الكامنة هي دائما في ملكة الحد الأوسط وفي عبقرية الحل الوسط .

« للموضوع بقية »

سرفنتيس .. وسيدى حمادة

عرض

بقلم الدكتور
عبد العزيز الأهوانى

حين ينشر القارىء أمامه كتـــاب « السيد العبقرى دون كيخوته دى لامنشا » ويمـر ببصره على السطور الأولى من القصة الخالدة التى كتبها ميجيل دى سرفنتس سافيدرا ، يجــد المؤلف يتحدث عن سيرة بطله بضمير المتكلم ، فيبدأ قائلا :

« فى مكان لا احب أن اذكـــر اسمه من اقليم لامنشا ، عاش منذ زمن غير بعيد ، سيد من أولئك الذين ... » وهكذا يمضى المؤلف فى الفصل الأول .. حتى اذا بلغ القارىء منتصف الفصل الثانى احس بنغمة جديدة ، فالبطل الفارس قد خرج من قريته يلتمس المغامرات ، وهو ملاقيها بغير شك . فما هى المغامرة الأولى التى صادفته ؟ هنا يجرى قلم الكاتب بهذه العبارة :

« يقول بعض المؤرخين ان المغامرة الاولى التى تعرض لها كانت حادثة بروتولابيس ، ويقول البعض الآخر انها حادثة طواحين الهـــواء ، ولكن الذى حققته لنا فى هذه المسألة ، والذى وجدته أيضـــا مسجلا فى حوليات اقليم لامنشا ، أنه ظـــل سائر[illegible] » هنا يسمع القارىء نغمة تشبه نغمة المؤرخين ، يتســاءلون بين الروايات المختلفة ، ويراجعون الوثائق ، ولكن المؤلف مع ذلك ظل يسند الى نفسه هو امر ذلك التحقيق ، كما يبـــدو من ظاهر القول .

ويصل القارىء بعد ذلك الى آخر الفصــــل الثامن فيفجأ بشىء جديد .. يصف الكاتب معركة حامية تدور بين دون كيخــوته وبين فتى من البشكنس ، سكان شمال اسبانيا ، ويجيد الكاتب فى وصفه اجادة رائعة ، حتى تحتبس انفاس القارىء فى انتظار الضربة الفاصلة ، تجىء من احد الخصمين فتحل المصيبة بالآخر ، واذا بالكاتب يقول :

« ولكن المصيبة جاءت من ناحية اخرى ، ذلك ان مؤلف هذا التاريخ حين وصل الى هذا الموقف من المعركة ، تركه معلقا دون ان يتم حكايته ، معتذرا بانه لم يجد فيما كتب من وقائع دون كيخوته أكثر من هـــذا الذى ذكره » . فيفهم القـــارىء أن سرفنتس قد أسند كتابة القصة الى مؤرخ سابق عليه ، وأن دوره هو ــ حسبما اراده لنفسه ــ هو

ان ينقل ما كتبه ذلك المؤرخ او يقتبس منه . ومع ذلك فان العبارة التالية مباشرة للجمل السابقة تقول :

« وفى الحق ايضا ان المؤلف الثانى لهذا الكتاب لم يصدق ان تاريخا عجيبا كهذا يمكن ان يدخل تحت سطوة النسيان ، ولم يصدق ان النوابغ من اهل لامنشا يصل بهم الفتور وقلة الشغف بحيث تخلو خزائن مستنداتهم او مكاتبهم من أوراق اخرى ، تتعرض لسيرة ذلك البطل المشهور دون كيخوته . وتحت تأثير هذا الاعتقاد لم يفقد الأمل فى العثور على بقية هذا التاريخ اللذيذ . وقد حقق الله أمله فوجده على النسق الذى سوف يعرضه فى القسم الثانى من هذا الكتاب» .

فمن يكون هذا المؤلف الثانى الذى اشار اليه الكاتب فى هذه العبارة ؟ ايريد سرفنتس نفسه ، ام انه ارادمؤرخا آخر غيرالسابق وغير نفسه ، او اراد وسيطا او مترجما اكمل عمل المؤلف الاول ؟ سيختلف حكم الشراح فى هذه المسالة . واكبر شراح القصة — وهو كليمنسين — يزعم ان سرفنتس اراد بالمؤلف الثانى المترجم كما سنراه بعد .

ولكى يخرج القارىء من حيرته يمضى فى قراءة الفصل التاسع ، حيث يتحدث الكاتب عن الأمل الذى حققه الله له .. فبينما هو ذات يوم فى حى من أحياء مدينة طليطلة ، عند احد تجار الحرير فى شارع القناة ، اذا بغلام يدخل الى التاجر المذكور وهو يحمل بين يديه مجموعة من الأوراق القديمة والكناشات . ولما كان الكاتب — على حد قوله — مشغوفا بالقراءة ، حتى ولو كانت الأوراق المقروءة ممزقة وملقاة فى الطريق ، مد يده الى كناش منها ، مدفوعا بميله الطبيعى ، فرآه مكتوبا بخط يعرف انه الخط العربى ، وهو وان كان يعرف الخط العربى ، لا يستطيع قراءته ، وفضوله الذى لا يقف عند حد ، جعله يسعى للبحث عن واحد من أولئك العرب المستعجمين (الموريسكو) الذين يعرفون العربية والقشتالية معا ، والذين ظل بعضهم يعيش فى طليطلة بعد زوال الحكم العربى من أسبانيا . وهداه السعى الى واحد منهم لا يسميه ، فوضع الأوراق بين يديه ، واخذ هذا المستعجم يتصفح الأوراق ثم طفق يضحك ، فلما ساله الكاتب عن ضحكه ، ذكر انه قرا فى هامش الأوراق عبارة تسخر من دولثينيا دلتوبوسو ، ولما كان الكاتب يعرف ان هذا هو اسم الحبيبة الفاتنة التى اخترعها خيال دون كيخوته علم الكاتب ان الأوراق انما هى السيرة التى يبحث عنها ، فطار بذلك فرحا ، وطلب من المستعجم ان يقرا ما افتتحت به الأوراق ، ففعل وترجم ماهو مكتوب بالعربية فاذا العنوان :

« تاريخ دون كيخوته دى لامنشا مما ألفه سيدى حمده بن الجيلى Cide Harrete Benengeli المؤلف العربى » .

وهنا يقول الكاتب :

« ولقد بذلت جهدا كبير لأخفى ما احسست به من فرح شديد عند سماع هذا العنوان ، وبادرت فأخذت الأوراق من تاجر الحرير ، واشتريتها كلها من الغلام بنصف ريال . ولو انه كان فطنا ، وعرف الى اى حد اريدها لساوم ، ونال فيها اكثر من ستة ريالات . وانفردت بعد ذلك بالمستعجم فى رواق الكنيسة الجامعة ، وسألته أن يرد الى لغة قشتالية كل ما يتصل من هذه الأوراق بتاريخ دون كيخوته دون نقص أو زيادة ، وعرضت عليه فى سبيل ذلك ما يريد من أجر ، فرضى بربعين من زبيب وفنيجتين (غرارتين) من قمح ، ووعد أن يقوم بترجمتها

ترجمة امينة في وقت قصير . ورأيت تيسيرا للعمل، واحتفاظا بالاكتشاف القيم قريبا من يدى ، ان ادعوه الى بيتى . فقام خلال شهر ونصف بترجمة النص ترجمة كاملة . وكان النص على هذا السياق الذى سأورده هنا » .

●

ولشراح دون كيخوته هنا وقفات تطول وتقصر ، يحاسبون فيها سرفنتس حسابا عسيرا ، كأنهم يتعرضون معه للمؤرخ لا لروائى . فهم يسألونه : اذا كان اكتشاف نص سيدى حمادة لم يظهر ولم يترجم الا فى آخر الفصل الثامن من القصة ، اى بعد ما يقرب من مائة صفحة ، اشتملت على وقائع متعددة ، منها واقعة الخروج الأول لدون كيخوته ، وواقعة تنصيبه فارسا فى الخان الذى توهمه حصنا ، ثم واقعته مع الفلاح وغلامه ، ثم العودة الى البيت والخروج الثانى للفارس بعد فحص مكتبته على يدى قسيس القرية وحلاقها ، والقاء اكثر كتبها طعاما للنيران باعتبارها مصدر الجنون ، ثم واقعة طواحين الهواء ، واخيرا واقعته مع البشكنسى الذى انقطع عندها التاريخ . . يسأله الشراح عمن تسند اليه رواية هذه الوقائع كلها ، ما دام قد صرح فى اكثر من موضع فيما يستقبل من الرواية بأن « المؤرخ الوحيد » الذى كتب سيرة دون كيخوته هو سيدى حمادة المذكور ؟

ثم يسألونه من « المؤرخ الثانى » الذى ورد فى العبارة التى ذكرناها من قبل ، وكيف جاز له ان يطلق هذا اللفظ فى ذلك الموضع المتقدم قبل أن يشير الى المؤرخ الأول ؟ وكيف يجوز ان يسمى المترجم مؤرخا ، او ان يسمى نفسه مؤرخا بعد اذ حدد دوره بما لا يزيد على نسخ ما ترجمه المستعجم ؟

ثم كيف يشير فى الفصل الثانى — كما ذكرنا — الى اختلاف المؤرخين فى اى وقائع الفارس كان اسبق ، ذاكرا موقعة بورتو لابيس (وهى نفسها موقعة البشكنسى) او موقعة طواحين الهواء ، على حين ان كلا الواقعتين كانت فى أثناء الخروج الثانى للفارس وبعد اصطحابه تابعه سانشو بانثا الذى شهد الواقعتين . فهو اختلاف لا معنى له ولا مبرر لوجوده ، لأن الاسبقية هى حتما لوقائع الخروج الأول .

وانى لاعتقد ان الشراح محقون فى اثارة هذه المشاكل ، وفى مناقشة سرفنتس حولها ، لأن القراءة المتأنية (او المتأناة ؟) للفصول الاولى تبعث على التفكير فى الصلة التى اراد ان يقيمها المؤلف بينه وبين كتابه ، وهى صلة يحيط بها شيء من غموض او شيء من تناقض واضطراب فى هذه الفصول الأولى ، وان استقام امرها بعد ذلك .

ويخيل الى ان منشأ هذا الاضطراب هو ان سرفنتس لم يخطر بباله حين شرع فى كتابة قصته ان يضيفها الى مؤلف قديم ، وعلى هذه النية مضى فى كتابة الفصول السبعة الأول ، يسند الحديث فيها الى نفسه مباشرة . ثم انبثقت فى ذهنه فكرة المؤلف القديم بعد ذلك ، وفكرة المؤلف القديم شائعة فى كتب الفروسية كما سنذكر بعد ، ولقد جاءته هذه الفكرة وهو يتحدث عن معركة دون كيخوته مع البشكنسى ، وما حرص عليه فى اثناء هذه المعركة من تصويرها تصويرا يحتفظ فيه بتوتر أعصاب القارىء وانتباهه اطول مدة ممكنة ، فاحتال على تحقيق غرضه ، بما يشبه حيلة شهرزاد مع شهريار ، فجعل الحديث ينقطع بانقطاع الأصل الذى ينقل عنه الوصف ، كما ينقطع حديث شهرزاد بانقطاع الليل وظهور الصباح . واذن فلم يكن بد من استحضار سيدى حماده بن الجيلى ، ومن الحديث عن قصة المخطوط والمترجم .

ولا ادرى هل فسر احد دارسى سرفنتس — وهم كثيرون يفوتون الاحصاء — الأمر على هذا الوجه الذى نفترضه ، والأمر محتمل جدا ، ولكننى لم اصادفه .

على ان الاعتراض يجيء بأن يقال : لو صح أن فكرة المؤلف العربى خطرت لسرفنتس متأخرة ، فى الفصل الثامن ، بعد اذ لم تكن ، لكان من الطبيعى او المنطقى أن يعود الى الفصل الأول فيصلح منه أو يضيف اليه ، وهو أمر لا يكلفه كبير مشقة ، حتى يستقيم السياق ويرتفع الاضطراب ويستقر الأمر للكاتب والقارىء معا .

ولكن الذى يجعلنا نجترىء على افتراض ما افترضناه ، ويمهد لنا العذر ، هو ما استفاض الحديث به عن سقطات لسرفنتس فى اكثر من موضع من روايته الخالدة ، يرتد معظمها الى كسل المؤلف العظيم واهماله ونسيانه . وهى سقطات سجلها الشراح والمؤرخون ، لا يجدى معها اعتذار ، ولا ينفع فيها تأويل وتخريج ، ويستطيع القارىء العادى ان يلمحها فى سهولة ، حتى جاز ان يقول عنه كليمنسين « ان سرفنتس لا يعيد ابدا قراءة ما كتب » .

ولدى الشراح شواهد وامثله على ما يقولون . من ذلك مسألة حمار سانشو . ففى الفصل الثالث والعشرين من القسم الأول ذكر المؤلف أن لصا هو الفجرى خينس تسلل فى ظلام الليل الى أعماق جبال سيرا مورينا ، حيث كان دون كيخوته وتابعه سانشو يقضيان الليلة هنالك ، فسرق حمار سانشو، ومضى به هاربا الى حيث لا يدركه مطارد . فلما اصبح الصباح وعرف سانشو أن حماره قد سرق اخذ يبكيه بكاء مريرا ، لا يمكن معه أن ينسى الكاتب هذا الحدث الكبير ، لقد أخذ سانشو ينوح مخاطبا حماره الفقيد « يا فلذة كبدى ! يا من ولدت فى بيتى! يادمية اطفالى وقرة عين روحى ! يا غيظ حسادى ومخفف اثقالى ! يا من هو فى كلمة واحدة نصف حياتى ... »

ومع ذلك كله فان المؤلف العبقرى نسى هذه المناحة الحارة ، وذكر فى الفصل الخامس والعشرين أى بعد فصل واحد من الحادث وقبل استرداد الحمار ، أن دون كيخوته ركب حصانه روسينانتى وامر سانشو أن يتبعه ، ففعل ما امر به ، وسار راكبا حماره ! ولقد نبه سرفنتس فى حياته بعد ظهور قصته — طبعا — الى هذا الأمر فلم يملك الا ان يضحك !

ويأخذ الشراح على سرفنتس خلطا بين الاسماء فى روايته ، وهو واضع الأسماء، واختلافا فى عدة الأيام والليالى ، وهو المتصرف فيها . ولقد رأينا من قبل كيف شرع فى تقسيم روايته الى اجزاء ، ينتهى الأول بالفصل الثامن ، ولكنه لم يلبث أن عدل عن هذا التقسيم فى أثناء الكتابة، وجعل روايته فصولا متتابعة دون اجزاء ، ومع ذلك فهو لم يكلف نفسه مشقة اصلاح ما تقدم .. الى كثير من أشباه هذه المسائل ، حتى تعجب أحد مؤرخى الأدب الاسبانى من الانجليز متسائلا كيف امكن ان يخرج اثر ادبى مالى خالد فى مثل هذه الظروف العجيبة من السهو والنسيان والاهمال !

ونحن لا نتعقب هنا سقطات سرفنتس ، وانما نذكر ما نذكر منها لكى لا يستبعد بدءا ما نفترضه من تأخر فكرة وجود سيدى حماده فى القصة ، ومن جواز ان تكون قد خطرت بذهن المؤلف بعد اذ كتب سبعة فصول منها او ثمانية .

على ان اهمية القضية ليست فى مجرد مناقشة التقدم والتأخر فى الاستعانة بسيدى حماده ، وانما اهميتها فى ان سيدى حماده اخذ فى قصة سرفنتس دورا لم يأخذه امثاله فى روايات الفروسية السابقة التى اطلع عليها سرفنتس وتأثر بها وعارضها ، وكان تأخر الفكرة ، فيما نعتقد ، الى ظروف اخرى ، ذا اثر فى اسناد هذا الدور الخاص الى سيدى حمادة وهو الدور الذى يهمنا امره ، والذى هو موضوع هذه المقالة .

وقبل ان ننتقل من هذا الموضع ، وقبل أن تزول ابتسامة الشماتة والفرح والعزاء عن شفاه

القصاصين المحدثين ، حين يستمعون الى تهم الاهمال والنسيان والكسل تصب من النقاد على رأس رائد القصة الأوربية الحديثة ، نبادر فنقول لهؤلاء القصاص ان الاهمال والكسل والنسيان مغتفر تماما لكاتب القصة ، بشرط واحد ، هو ان يكون فى مثل عبقرية سرفنتس !

لقد وجد سرفنتس أمامه مكتبة حافلة بكتب الفروسية وسير الفرسان الجوالين . وهذه الكتب التى اخرجتها المطابع بوفرة خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر فى مختلف اقطار العالم الاوربى والتى شغف بها الناس شغفا شديدا ، ووجدوا فيها ما يمتع خيالهم ويرضى عواطف المغامرة التى اتسم بها عصر النهضة وما بعده ، كانت تتخذ غالبا أحداث القرون الوسطى موضوعا لها ، وكانت معظم شخصيات ابطالها من أولئك الذين عاشوا ابان الحروب الصليبية . وكان مؤلفو تلك الكتب كثيرا ما يسندون تاليفها الى مؤرخين قدماء سابقين ليضفوا عليها قيمة لدى الجمهور ، وليوهموهم بعراقة أصلها التاريخى وبعدها عن الكذب والافتراء .

وهذا امر له نظائر فى مثل هذا النوع من الكتب فى أدبنا العربى الشعبى ، فصاحب سيرة عنتر المشهورة بين أيدى الناس قد اسند تاليفها منذ فاتحة الكتاب الى عالم قديم ذو مكانته فيما يتصل باخبار العرب هو الأصمعى ، ولا صلة للاصمعى المتقدم بالسيرة الشعبية المتاخرة . وكذلك أسند الى الصحابى المعروف ابن عباس عدد غير قليل من القصص الشعبى المتاخر .

واذن فلم يكن سرفنتس سابقا حين أسند قصته الى مؤلف آخر ، وانما سلك فى ذلك طريق السابقين من مؤلفى كتب السير والفروسية فى المغرب والمشرق .

ولم يكن سابقا أيضا حين تحدث عن المصادفة التى وضعت بين يديه طلبته بعد يأس وقلق . فكثير من المؤلفين القدماء سلكوا ايضا هذا السبيل . وقد صادفنى كثير من المخطوطات العربية التى يزخرف أصحابها فى مقدماتهم قصصا من الجهد الذى بذلوه فى الحصول على هذه الكتب النادرة . ولا نبعد ، فمن يقرأ باب برزويه من كتاب كليلة ودمنة — وهو مما ترجم الى اللغات الاوربية قبل سرفنتس — يجد صورة من هذا التزين والحيلة وذكر المصادفة والمشقة فى الظفر بهذا النص القيم وترجمته .

ومؤلفو كتب الفروسية فى القرون الوسطى وعصر النهضة كانوا أميل الى الزعم بأنها مترجمة عن اليونانية واللاتينية ، لمكانة هاتين اللغتين من التراث الأوربى ولصلة اللغات الأوربية الحديثة بهما . ومع ذلك فقد وجد من هؤلاء المؤلفين من زعم انها مترجمة عن اللغة العربية .

وكان للغة العربية مكانتها المرموقة فى عالم البحر الأبيض المتوسط ، وكان للثقافة الاسلامية دورها الخطير فى العالم الأوربى فى العصر الوسيط وعصر النهضة ، وكانت أسماء عربية كثيرة فى ميادين الفلسفة والطب والعلوم والآداب قد أصبحت مشهورة فى العالم اللاتينى وفى اسبانيا وايطاليا بنوع خاص . وقد تأثر بالقصص العربى عدد غير قليل من أدباء البلدين المذكورين . وظل المستعجمون (الموريسكو) يحتفظون فى اسبانيا بأدب قصصى غزير مترجم الى اللغة الاسبانية مرسومة بهجاء عربى — وهو ما يسمى بالكتابة الأعجمية — يتداولونه فيما بينهم . فليس بعجيب بعد هذا كله أن تضاف بعض كتب الفروسية الى مؤلفين عرب كما اضيفت الى يونانيين ولاتين . وحسبنا ان نذكر فى هذا السبيل أن واحدا على الأقل من الكتب التى اشتملت عليها مكتبة دون كيخوته نفسه — كما عرضها سرفنتس فى الفصل السادس — وهو كتاب « فارس الصليب » أدعى كاتبه فى مقدمته انه من وضع مؤلف عربى جعل اسمه « شرطون » .

واذن فسرفنتس لم يكن سابقا أيضا فى أن جعل مؤلف قصته عربيا ، وان جعلها مترجمة عن العربية على يد احد المستعجمين الذين يعرفون اللغتين ، لا سيما وسرفنتس — كما قلنا — كان أوثق صلة بالعالم العربى من أدباء عصره ، ولقد قضى خمس سنوات بين العرب أسيرا فى مدينة الجزائر ، فعرف عن العرب والمسلمين ما لم يعرفه الكتاب من أبناء جيله .

وانما الطريف عند سرفنتس انه لم يقف بصاحبه سيدى حماده عند الحد الذى وقف عنده أمثال سيدى حماده فى كتب السابقين عليه ، حيث يكتفى هؤلاء السابقون بذكر مؤلفهم المزعوم فى فاتحة القصة التماسا للسند التاريخى . فان تجاوزوا ذلك فانما للتذكير بوجوده فى أوائل بعض الفصول ، وغالبا ما يقتصرون على عبارة : قال المؤلف ، أو تقول القصة ، أو يقول التاريخ . أما سرفنتس فكان له شأن آخر مع سيدى حماده .

فقد بدأ يداعبه منذ ان ذكر اسمه فى الفصل التاسع ، وربما كانت الدعابة ثقيلة على سيدى حماده ، وعلينا نحن ايضا ، ولكن لا ينبغى ان ننسى أن سيدى حماده هو فى آخر الأمر سرفنتس نفسه .

يقول ـ سامحه الله ! ـ فى الفصل المذكور « واذا امكن أن يوجد أعتراض على صدق هذا التاريخ فانما يجيء فقط من ان مؤلفه عربى ، وان الكذب من خصائص ذلك الشعب (!) ونظرا لأن قوم المؤلف اعداء لنا ، فالمفروض انه يميل الى الانتقاص لا الى التزيد والمبالغة . وهذا صحيح فيما يبدو لى، فانه فى المواطن التى ينبغى فيها أن يطلق لقلمه العنان فى مديح فارس عظيم كفارسنا يخيل الينا انه يجنح الى الصمت ، ويتجاوز عن عمد تلك المواطن ، وهو تصرف مذموم سيىء ... وسيجد القارىء فى هذا التاريخ كل ما يشتهى ، فان ظهر فيه نقص فمرده ـ فيما اعتقد ـ الى المؤلف الكاتب لا الى الموضوع . »

ومع ذلك فان سرفنتس ـ الذى لا يكذب ـ حين هزه الطرب والاعجاب بهذا التاريخ فى اول الفصل الثامن والعشرين لم يذكر سيدى حماده ولم يذكر شعبه العربى ، وانما اكتفى بالقول « ... وكان من آثار هذا ان استمتع جيلنا الحاضر ، الذى تعوزه البهجة ، بلذة قراءة هذا التاريخ الحقيقى ، فوق استمتاعه بما يشتمل عليه من قصص فرعية ، لا تقل أحيانا فى لطفها وبراعتها وصدقها عن السيرة الأصلية . ان هذا التاريخ الذى يتثنى ويتعرج متبعا السلك الدقيق الذى ينتظمه يقول ... »

على أن طرافة الموضوع تبلغ الذروة فى النصف الثانى من قصة دون كيخوته ، حيث تكثر الاشارة الى سيدى حماده ، وحيث يتطور الأمر تطورا لا يخطر بالبال ، يصبح سرفنتس معه رائدا مستحدثا لمواقف جديدة فى الفن القصصى ، ويكفى أن نذكر أن سيدى حماده سيكون موضوع نقاش بين دون كيخوته وبين تابعه سانشو ، وهما بطلا القصة ! شيء يشبه أن يكون لغزا ، ويكاد يحدث فى راس القارىء دوارا لذيذا ، ويذكره بصنيع بعض المؤلفين المحدثين ، من أمثال براندللو ، حين يجعلون مؤلف المسرحية أحد أبطالها ، وحين يظهرونه على المسرح بجانب الشخصيات التى خلقها .

فى الفصل الثانى من ذلك القسم الثانى من الرواية تشهد دون كيخوته راقدا فى فراشه بمنزله القروى بعد عودته الثانية اليه ، لقد كان فى مرحلة النقاهة بعد المرض والتعب والهذيان الذى أصابه فى خروجه الثانى ، ولكنه كان كامل الحواس كامل التنبه ، ثم نشهد سانشو تابعه يدخل عليه لزيارته او عيادته بعد محاولات لا تجدى لمنعه ، اشفاقا من اهل البيت على سيده ان تهيج وساوسه ويعاوده جنونه وحبه للمغامرات حين يقع بصره على تابعه وشريكه فى مغامراته .

ولكن زيارة سانشو وشوقه الى لقاء سيده لم يكن دافعه الأول عيادة سيده المريض ، فهو لا يصدق بمرضه ، وانما كان دافعه ان يفضى اليه بسر غريب ، لم يملك سانشو حين سمعه الا ان يرسم علامة الصليب على صدره ، مستعيذا بالله من عمل الشيطان . اما ذلك السر الذى ازعج سانشو فهو ان احد طلاب العلم فى جامعة سامنقة ، وهو من ابناء القرية ، قد عاد منذ ايام ، ولقى سانشو ، وذكر له أن كتابا مطبوعا قد ظهر فى الاسواق ، عنوانه « السيد العبقرى دون كيخوته دى لامنشا » وان الطالب المذكور قد قرأ ذلك الكتاب فوجده يتحدث عن دون كيخوته كما يتحدث فى الوقت نفسه عن دولثينيا دالتوبوسو معبودة الفارس ، وعن سانشو بانثا تابعه ، وان المؤلف المذكور يبسط فى صفحات كتابه أحاديث دارت بين الفارس وتابعه ، وهما منفردان ليس معهما احد ، مما ادهش سانشو وجعله يسأل سيده الراقد فى فراشه كيف استطاع المؤلف ان يكتشف ماكان يدور بينهما ، وان يصل الى معرفة هذه الأمور الخاصة التى لم يشهدها انسان ؟

وهنا يذكر دون كيخوته ان هذا المؤلف ينبغى ان يكون احد سحرة العلماء . ودون كيخوته يؤمن بالسحر اشد الايمان ، ويعتقد أن السحرة دائما يكيدون له ويفسدون عليه انتصاراته ، ويرد عليه سانشو قائلا : « حقا ، اننى لأظنه عالما ساحرا ، اذ ان الطالب قد ذكر ان اسمه سيدى حماده برنخينا. فيبادره دون كيخوته قائلا : هذا اسم عربى» ويمضى سانشو قائلا : « هكذا ينبغى ان يكون لأننى سمعت ان العرب يحبون الباذنجان حبا جما » .

ولا يناقش دون كيخوته تابعه فى الاسم العربى وتفسيره له ، وانما يكتفى بأن ينبهه الى ان لفظ

(سيدى) ليست جزءا من الاسم ، وانها فى لغة العرب تقابل كلمة (سنيور) عند الاسبان .

وسانشو ، كما هو واضح ، قد اخطأ فى سماع الاسم العربى ونطقه ، شأنه فى كثير من الكلمات العربية عليه ، ولو كانت اسبانية ، فحرفه الى لفظ « برنخينا » الذى معناه الباذنجان فى الاسبانية ورتب على ذلك — كعادته — حكما عن حب العرب للباذنجان !

ويستطرد سانشو ذاكرا انه — اذا شاء سيده — يستطيع أن يحضر اليه طالب العلم ليحدثه عن أمر ذلك الكتاب . فيرد عليه دون كيخوته بأن ذلك يسره كثيرا وانه فى شوق زائد لاستجلاء الامر ، وانه لن يذوق الطعام حتى يعرف كل شىء . ويخرج سانشو لينجز هذه المهمة .

وحل هذا اللغز سهل ، ولكنه مع ذلك سيوقعنا فى مشاكل جزئية مع سرفنتس تشبه ما وقعنا فيه معه عند أول ظهور سيدى حماده . ويظهر لى ان سرفنتس يحرص احيانا على أن يربك القارىء ويوقعه فى حيرة ، ولعله يحب ان يسخر منه كما سخر من الفروسية الجوالة ممثلة فى دون كيخوته ، وكما سخر من كتبها واقبال الناس على قراءتها فى مقدمة روايته ، وفى الفصل الخاص بمحاكمة مكتبة الفارس والحكم عليها بالحريق ، وأى شىء لم يسخر منه سرفنتس فى كتابه ؟ ولكنها سخرية مرة تصدر عن ألم دفين وحزن عميق ، خلافا لما يتوهمه أكثر قراء القصة الخالدة .

●

صدرت رواية دون كيخوته دى لامنشا اول ما صدرت مطبوعة فى مدريد فى سنة ١٦٠٥ مشتملة على اثنين وخمسين فصلا فى حجم يبلغ خمسمائة صفحة ، وختمت الرواية بعودة دون كيخوته الى قريته محمولا على عربة تجرها الثيران بين بكاء اهله وعويلهم ، ولم يكن للمسكين أهل غير بنت أخت له وخادم عانس ، وغير صديقيه القسيس والحلاق ثم طالب العلم كراسكو ، فضلا عن تابعه وشريكه سانشو . وقد أشار المؤلف فى ختام المطبوع الى ان دون كيخوته خرج للمغامرة مرة ثالثة زار فيها سرقسطة ، ولكنه ذكر أنه لم يوفق فى العثور على الجزء الذى يشتمل على الخروج الثالث ، وأنه ما زال يأمل فى ان يعثر عليه ، وعندها يخرج القسم الثانى من رواية دون كيخوته . وظفر الكتاب سريعا بشهرة عريضة وطبع مرات وترجم الى لغات اجنبية ، واكتسب من وراء ذلك الناشرون والطابعون اموالا جمة ، ولم يكتسب سرفنتس غير المجد ، على حاجته الشديدة الى المال طول حياته . وانتظر الناس ان يصدر القسم الثانى وترقبوه سنة بعد سنة ، ولكن سرفنتس غط فى نومه وركن الى كسله ! ثم كانت مفاجأة اليمة الوقع على نفس مؤلف دون كيخوته . ذلك انه فى سنة ١٦١٤ — اى

بعد نحو تسع سنوات من صدور دون كيخوته ـ اخرجت مطبعة فى مدينة طركونة فى اسبانيا كتابا يحمل عنوانه « القسم الثنى من السيد العبقرى دون كيخوته دى لامنشا » لمؤلف استعار اسم « الونسو فرنديث دى افيانيدا » . ولا نتحدث عن هذا الكتاب ، ونكتفى بان نقول ان مؤلفه واصل ما بداه سرفنتس واخرج دون كيخوته الخروج الثالث الموعود وطاف به فى البلاد وادخله سرقسطة ، ولم يكتف بهذا بل شتم سرفنتس شتيمة قبيحة فى مقدمته .

وعاد سرفنتس الى قلمه واوراقه واخرج القسم الثانى من دون كيخوته وطبعه بعد صدور دون كيخوته المزيف بسنة واحدة (١٦١٥) ثم مات فى السنة التالية ١٦١٦ بعد ان انجز وعده ، واخرج فارسه يجوب الأرض ، وحرص على ان لا يدخله سرقسطة خلافا لاشارته السابقة ، ليكذب صاحب دون كيخوته المزيف ! ثم عاد بفارسه بعد جولاته الطويلة الى قريته ، واماته على فراشه بمنزله بعد ان كشف عنه حجاب الجنون والهذيان، واشهد الناس على موته ، لكى لا ينفتح مجال جديد لمزيف جديد !

واصبحنا امام موقف جديد . فسرفنتس المغيظ المحنق الساخط على ما فعله المؤلف المزيف ، لم يملك عواطفه ومشاعره ، ليمضى فى [illegible] احداث القسم الثانى من روايته متجاهلا ما حدث من صدورالقصة الزائفة ، ومتجاهلا المدة الزمنية التى تفصل بين ظهور قسمه الأول وقسمه الثانى ، وهى عشر سنوات كما ذكرنا . وانما ابى عليه فنه وبراعته ، وابت عليه ايضا سخريته وعاطفيته ، وانتهزها فرصة سانحة يجتمع له فيها عرض موهبة الخلق الفنى الى موهبة النقد الادبى ، فاعترف بما حدث اعترافا ادخله فى صلب الرواية، ولم يقف به عند المقدمة . فدون كيخوته قبل خروجه الثالث وفى اثنائه يرى تاريخ خروجه الأول والثانى معروفا لدى الناس مطبوعا فى كتاب الفه سيدى حماده بن الجيلى ، ودون كيخوته يسال من بعض من يلقونه فى خروجه الثالث عما أورده سيدى حماده عن بعض وقائعه ويستجوب فى هذا السبيل ، كما يسال ايضا عما ضمنه آفيانيدا المزيف كتابه من وقائع تتصل به . ويصيب الدوار اللذيذ راس القارىء ، ويسال عن سيدى حماده هذا الذى عاصر بطل روايته ، وانجز قسما من قصته وطبعها فى حياة البطل ، وكيف ذهب سيدى حماده يبحث فى خزائن الوثائق والمكتبات عن وقائع صاحبه ، على حين انه كان يستطيع لقاءه ، وانه كتب القسم الأكبر وصاحبه لم يمت ، والعهد بكاتب سيرة الفارس أن يكون بعده زمن ، وهذا ما فهم فى صراحة من آخر القسم الأول من الرواية ثم اذا كان سياق أول القسم الثانى يدل على ان العودة الثانيةوالخروج الثالث لم يكن بينهما زمن غير اسابيع قليلة ، فكيف تمت كتابة القسم الأول من القصة وطباعته وذيوعه ووصوله الى الفارس فى هذه المدة اليسيرة ؟ وان صح أن الزمن طال بعد العودة الثانية فكيف وعد سيدى حمادة بقسم ثان والفارس بعد حبيس منزله لا يعرف احد مستقبله ؟ الى غير ذلك من اسئلة لم يحفل بها سرفنتس وله الحق فى ذلك ، فقد اطمان الى خلود قصته ، منذ عرف استقبال الجماهير لها فى أوربا كلها ، لا فى اسبانيا وحدها ، وما عليه بعد ذلك من تفاهات النقاد وتنطع بعض القراء .

وبهذا الموقف الجديد يكاد يصبح سيدى حماده احدى شخصيات القصة فى القسم الثانى من الكتاب ، وترتفع منزلته فى صميم الرواية كانه احد ابطالها ، ويانس به سرفنتس فيستحضره كثيرا ، وكلما هزته اريحية الفن ذكره ، حتى اصبح سيدى حماده نمطا مستقلا لا يمت بصلة الى امثاله ممن نحلت اليهم كتب الفروسية ، كما اختلف دون كيخوته نفسه عن الفرسان الجوالين فى تلك السير والقصص .

وحسبنا ان نذكر هنا ان الفصلين الثالث والرابع من هذا القسم يقتصر الحديث فيهما ، بين دون كيخوته وسانشو وطالب العلم كراسكو ، على سيدى حماده وكتابه . ان دون كيخوته فى أولهما يتحرق شوقا الى معرفة ما كتبه المؤلف العربى عنه ، وانه ليخشى من هذا المؤلف العربى أن يتعمد الغض من شانه وان يكذب عليه ، ولكن طالب العلم يؤكد له أنه كان صادقا دقيقا لم يدع صغيرة ولا كبيرة الا احصاها ، بما فى ذلك ضربات العصى التى تلقتها أكتاف دون كيخوته وتابعه فى أكثر من موطن . وهنا يبدى الفارس تحفظه فى ان المؤرخين لا يجوز لهم ان يذكروا كل شىء عن ابطالهم ، ولكن طالب العلم ينبه الفارس الى ان عمل الشعراء امثال هوميروس وفيرجيل غير عمل

المؤرخين ، وان الصدق عند الآخرين يقوم مقام التزيين والتحلية عند اولئك . وكذلك يتحدثون عما فى عمل سيدى حماده من ثغرات ، ويأبى خبث طالب العلم الا أن يشير الى مبلغ مالى كان قد عثر عليه سانشو وأخفاه عن سيده ، ولم يذكر سيدى حماده ماذا صنع سانشو بهذا المبلغ ، ويحرج سانشو حرجا شديدا ، ويترك المجلس منصرفا الى منزله ليعود بعد ذلك مدافعا عن نفسه . ويذكر الطالب نسيان سيدى حماده امر سرقة الحمار ، ويحاول سانشو ان يلتمس له بعض العذر ويشرح قصة الحمار .. وهكذا يتفتق ذهن سرفنتس عن فصلين من أمتع فصول قصته ، يدوران حول سيدى حماده ، ويتضمنان احكاما نقدية واستدراكات على ما وقع فى القسم الأول من الرواية ، الى غير ذلك من طرائف تجرى على السنة المتناقشين اتاحها لهم وجود سيدى حماده بينهم .

ويكثر بعد ذلك التفات ذهن سرفنتس فى الفصول التالية الى سيدى حماده ويتعاطف معه حتى ينطقه بالفاظ عربية ، منها لفظ الجلالة فى نطقه العربى « الله » ولفظ الرسول العربى ، بل ويصوغ بعض عباراته صياغة اقرب ما تكون الى اساليب اللغة العربية . فمثلا يبدأ الفصل الثامن على هذا الوجه فى ترجمته الحرفية « تبارك الله القدير ! يقول حماده بن الجيلى فى مفتتح هذا الفصل الثامن — تبارك الله يكررها ثلاثا ... »

وحين تهز سرفنتس اريحية الفن ، وتعجبه نفسه ويشعر بتفوقه ، يهرع الى سيدى حماده يزجى اليه عبارات الثناء والمديح . وهكذا افتتح الفصل الأربعين قائلا : « حقا وصدقا . ان كل من يروقهم هذا النوع من التواريخ ينبغى عليهم أن يتقدموا بالشكر الى سيدى حماده ، المؤلف الاول ، لحرصه الشديد على أن يقص علينا ادق التفاصيل ، وان لا يدع شيئا ، مهما خفى امره ، دون جلاء وتوضيح . انه يصور الأفكار ويثير الخيالات ويعرض الخطط ويرفع الشكوك ويحل المشكلات .. ايه ايها المؤلف الرائع ، ويادون كيخوته السعيد ، ويا دولثينيا الشهيرة ، ويا سانشو الظريف . انكم جميعا ، وكل فرد منكم ، ستحيون عصورا لا تفنى ، تمتعون الأحياء وتبهجونهم » .

وسيدى حماده يصبح المؤرخ الثبت الذى لا يشغله التشويق عن حب الحقيقة والتذكير بها ، فهو فى الفصل الرابع والعشرين ، بعد اذ أورد العجائب التى رواها دون كيخوته عن مشاهداته داخل مغارة منت سينو المهجورة ، يضع حاشية يبدى فيها شكه فى صدق ما رآه دون كيخوته ، ويحذر القارىء من التورط والانسياق دون روية وأناة .

وربما داعب سرفنتس صاحبه العربى المسلم فى هذا الجزء دعابة خفيفة ، أقرب لأن يراد بها مفاجأة القارىء ، فنحن نقرأ فى أول الفصل السابع والعشرين مانصه : « يفتتح سيدى حماده كاتب هذا التاريخ العظيم هذا الفصل بالكلمات الآتية : أقسم كمسيحى كاثوليكى .. ولكن المترجم يستدرك قائلا : اذا اقسم سيدى حماده كمسيحى كاثوليكى ، وهو مسلم لا يشك احد فى ذلك ، فانما يعنى انه يقسم على ان يقول الحق كما يقسم ، او كما ينبغى أن يقسم الكاثوليكى المسيحى على ان يقول الحق ... »

•

ونحن لا نستطيع هنا ان نتعقب المواضع الذى ذكر فيها سيدى حماده من القصة ، ولكن من الحق ان نقول ان قارىء دون كيخوته فى قسمه الثانى ليترقب ورود اسم سيدى حماده بشغف واهتمام . وان هذا القارىء ليشعر ان هذا الاسم العربى لايرد فى مكان الا ووراءه مقصد خفى أو ظاهر من مقاصد سرفنتس ، يؤكد فيه حكما عقليا او ذوقيا له ، أو يعبر فيه عن انفعال عاطفى نحو احداث قصته واسلوبها ، مما يجعل سيدى حماده مصدر متعة لا تنفد ، وموضع تأمل وتعمق فى فن سرفنتس الرائع الجميل . ان ذكر سيدى حماده يخرجنا لفترة قصيرة من سياق القصة الى مواجهة المؤلف العبقرى مواجهة مباشرة ، ويتيح لنا النظر الى شخصه نظرات سريعة ، ولكنها غنية بالمشاعر الرقيقة التى تربط ما بيننا وبين ميجيل دى سرفنتس ، خلاصة العبقرية الاسبانية ، ورائد القصة الأوربية . وحسبه ذلك توفيقا وتهديا الى اسرار الفن ، اتاحه له سبقه فيما أسنده من دور الى المؤلف الأول سيدى حماده بن الجيلى المؤرخ العربى الذى اخترعه واراد به نفسه حسبما شاء له فنه .

نظريات حديثة في فلسفة الفن

بقلم الدكتور فؤاد زكريا

تناولنا في مقالنا السابق أهم النظريات الجمالية عند اليونانيين ، اما هذا المقال فيعالج بعضا من اهم النظريات الحديثة ، التى ظهرت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . فهل يعني ذلك أن التفكير الجمالي قد توقف تماما فيما بين هذين العصرين ؟ من المحال بالطبع ان تكون الفترة الفاصلة بين هذين العصرين فترة جدب تام في الفكر الجمالي، وانما الأصح ان نقول أن التفكير الجمالي لم يزدهر، بعد بوادره القوية في العصر اليوناني ، الا في القرن الثامن عشر ، بفضل حركة الاحياء الضخمة التى بدأها مفكرون مثل « باومجارتن » و « لسنج » . على اننا لم نجد ما يدعونا الى التعرض لحركة الاحياء هذه ، في بداياتها الأولى ، نظرا الى ان فلسفة « كانت » الجمالية ، التى يبدأ بها مقالنا هذا قد جمعت في ذاتها أهم ما فيها ، وتجاوزتها في نواح متعددة .

•

ولو بحثنا عن تعليل لهذه الهوة السحيقة التى تفصل بين فترتي التفكير هاتين : أعنى العصر اليوناني ، والقرن التاسع عشر ، لبدا ذلك عسيرا في مبدأ الأمر . ذلك لأن الحركة الفلسفية في عمومها ، قد استؤنفت في العصر الحديث بقوة منذ القرنين السادس عشر والسابع عشر . فلم لم تقترن هذه النهضة الفلسفية الحديثة بنهضة متفرعة عنها في ميدان التفكير الجمالي ؟ ان التفكير النظري في الفن مرتبط ، دون شك ، بالفن نفسه . وقد كانت أعظم حركة فنية ، بعد العصر اليوناني ، هي حركة الفن الكبرى في عصر النهضة ثم في القرن السابع عشر . ومع ذلك فيبدو ان التفكير الجمالي يحتاج الى فترة نضج طويلة ، ولا يمكنه أن يعقب الحركات الفنية الكبرى أو يتلوها مباشرة . وبعبارة أخرى لابد من مضى وقت غير قليل ، تتأثر فيه أجيال متعددة بالأعمال الفنية الكبرى وتتذوقها وتهضمها ، حتى يتسنى بعد ذلك ظهور فلسفة فنية تكون انعكاسا لهذه الأعمال . ومن هنا كان تأخر ظهور الفلسفات الفنية التى سنتناولها في هذا المقال ، والتى تعد اهم معالم طريق التفكير الجمالي بعد العصر اليوناني .

• أنظر مجلة المجلة ، العدد ٩٣ ، ص ٢

النظرية العقلية عند « كانت » :

هناك راى شائع يقول ان الذوق امر نسبى ، لا يصح ان يختلف عليه الناس ، لان ما يستهوى ذوقى قد لا يستهوى اذواق الآخرين ، وليس لواحد ان يفرض على الغير آراءه الذوقية ، او حتى ان يعتقد بانها مماثلة لآراء الآخرين . ومن المعروف ان كلمة « الذوق » تعنى فى الأصل تجربة مذاق الطعام او الشراب ، ثم امتدت الكلمة بحيث اصبحت تطلق على التقدير الفنى ، واصبحنا نتحدث عن تذوق الموسيقى مثلما نتحدث عن تذوق لون معين من الوان الطعام . ومع ذلك فقد ظل الراى الشائع الناس يحتفظ لكلمة الذوق بنفس المعنى النسبى ، بحيث يعد تقديرى للوحة الفنية امرا ذوقيا نسبيا ، شانه شان تقديرى لمذاق مشروب او صنف من اصناف الطعام .

ولكن ، هل صحيح ان للذوق ، فى مجال الفن ، نفس النسبية والفردية التى يتصف بها فى سائر المجالات ، أم ان للحكم الذوقى الجمالى طبيعة مغايرة ، اعنى طبيعة ثابتة بمعنى من المعانى ؟ من هذه المسالة اتخذ المفكر الالمانى ايمانويل كانت ، فيلسوف القرن الثامن عشر الاكبر ، نقطة بداية ابحاثه الجمالية . فالحكم الذوقى ينبغى بالفعل ان يكون شيئا مغايرا للذوق بمعانيه الحسية الاخرى ، بل ان فيه بالضرورة عنصرا ثابتا ، مشتركا بين الافراد . ولو لم يكن الامر كذلك ، لما حرص الفنان على ان يكتب أو يرسم للآخرين ، ولما انتظر منهم استجابة فيها تقدير وتذوق لانتاجه الفنى . ولو كان الذوق شيئا فرديا تماما ، لاكتفى الفنان بممارسة فنه لنفسه فقط ، ما دام ان احدا لن يفهمه ولن يتفق معه فى الحكم على عمله . اما ان الفنان يتوقع مشاركة الآخرين له فى رأيه ، فهذا معناه ان فى التجربة الجمالية شيئا يزيد على مجرد الذوق الفردى . وبالمثل فلو كانت الفردية هى الطابع المميز للفن لما كان للنقد الفنى معنى ، ولكانت كل مقاييس هذا النقد ومعاييره باطلة .

فالتجربة الجمالية اذن ليست فردية ، ولا تتعلق بما يروقنى « أنا » وحدى . ولكن ، هل هى تتعلق بما يروق جماعة معينة من الناس ؟ وهل يكفى لتجاوز الفردية ان نتتبع اذواق الناس الفعلية لنستخلص منها الحكم الصحيح على كل فنى ؟ ربما راى البعض ان فى هذا كفاية ، غير ان كانت يؤكد ان الحكم الجمالى يتصف بنوع من الضرورة التى تجعله اكثر من مجرد تلخيص لاذواق الناس الفعلية . فنحن حين نحكم على عمل او شيء بانه جميل ، لا نعنى فقط ان مجموع الناس يرونه جميلا ، وانما نعنى ان كل من يتأمل هذا الموضوع فى نفس الظروف التى نتأمله فيها لا بد ان يراه جميلا . واذن فالرأى التجريبى ، الذى يرتكز على وقائع علم النفس ، والذى يكتفى بتسجيل الطريقة التى يحكم بها الناس بالفعل على الاعمال الفنية ، ليس كافيا ، لانه يغفل عنصر الوجوب والضرورة والشمول فى الحكم الجمالى ، ويكتفى بايضاح اصل هذا الحكم فى الحياة النفسية للناس فحسب . اما كانت فيريد أن يبنى الحكم الذوقى على اساس امتن ، هو اساس عقلى ثابت ، يتجاوز نطاق الاتفاق الشاهد بين الناس على احكام معينة ازاء موضوعات جمالية خاصة ، وينتقل من مجال الواقع الى مجال الضرورة والوجوب .

ومن الطبيعى ان يصطدم رأى كانت هذا بالراى الشائع القائل أن الحكم الجمالى فردى وذاتى ، اى ان التجربة الجمالية هى تجربتى « أنا » ، وليس لها معنى الا بالنسبة الى المجرب ذاته لحكمه . وهنا نجد ان كانت يعترف بعنصر الذاتية فى التجربة الجمالية لأن ادراك الجمال « شعور » قبل كل شيء . ونحن فى حالة الاحساس بالجمال لا ندرك صفة من الصفات الموجودة فى الشيء ذاته ، وانما ندرك قبل كل شيء شعورا ذاتيا بعثه فينا حضور هذا الموضوع امامنا . ومبعث الاحساس بالجمال هو ذلك الانسجام الذى تشعر به قوانا وملكاتنا الادراكية عندما نمارسها فى حضور موضوعات معينة . ومع ذلك فان للحكم الجمالى ، رغم صفة الذاتية هذه ، نوعا من الموضوعية . فليس الاحساس بالجمال مشابها لاحساساتنا فى حالة الحلم او التخيل الصرف ، وانما يتمثل كل حكم جمالى نصدره فى صورة حكم صحيح يسرى على اى شخص آخر يواجه نفس الموضوع فى نفس الظروف . صحيح ان هذا الحكم يبدأ بالفرد دائما ، ويتعلق بموضوع محدد ، ولكن هذا الموضوع ذاته يفرض على ذهنى احساسا غير شخصى ، وبالتالى فانه يفرض مثل هذا الاحساس على أى شخص آخر فى موقفى . ومن هنا كان المرء حين يصدر حكما جماليا ، يطالب الآخرين

ضمنيا بأن يصدروا على الشيء نفسه حكما مماثلا ، فاذا سئل عن السبب الذى يحتم على الآخرين الاتفاق معه فى حكمه هذا ، عجز عن تحديد هذا السبب بدقة . وربما كانت رغبة « كانت » فى تقديم تعليل لهذا الاتفاق الموضوعى بين المشاعر الجمالية الذاتية ، هى التى دفعته الى أن يرى فى جمال الصورة form المظهر الأساسى للجمال فى كل موضوع : ذلك لان جمال الصورة أو التصميم أو الشكل هو أمر يدركه الناس بطريقة واحدة ، على حين ان ادراكاتهم للصفات الأخرى ، كاللون أو الصوت ، تختلف الى حد ما حسب ذاتية الأفراد ، ومن هنا كان حرص « كانت » على تجريد هذه الصفات الأخرى واستبقاء تناسق الصورة بوصفه العنصر الرئيسى فى كل ما هو جميل .

وربما كانت أهم صفة تميزت بها طريقة « كانت » فى بحث موضوع الجمال ، هى انه جعل منه وسيلة للتوسط أو التوفيق بين متناقضات أو متقابلات مختلفة تمر بها التجربة البشرية . فمن السهل أن نستخلص من العرض السابق أن الحكم الجمالى يحتل موقعا وسطا بين الادراك الحسى الخالص من جهة ، وبين التفكير المجرد من جهة أخرى . فصفة الشمول فيه تميزه عن مجرد الادراك الحسى ، ولكن كونه فى أساسه شعوريا يجعله مميزا عن الحكم العلمى ، اذ ان هذا الأخير لا يعتمد على الشعور ، وانما يرتبط بصفات ثابتة فى الموضوعات ذاتها ، مجردة عن مشاعرنا الذاتية نحوها .

على ان هذه القدرة التى يستطيع بها الفن أن يوفق بين الاحساس وبين التفكير المجرد ، ليست فى الواقع الا مظهرا لقدرة أعم على التوفيق بين مجالين أشمل من هذين بكثير ، هما مجالا الطبيعة والحرية . وقد فرق « كانت » بين هذين المجالين تفرقة قاطعة فى كتابيه : نقد العقل الخالص ، ونقد العقل العملى . فعالم الطبيعة هو العالم الذى يخضع للضرورة والحتمية وللتسلسل الدقيق بين الأسباب والنتائج . وهو العالم الذى تتناوله العلوم الطبيعية بشتى فروعها . أما عالم الحرية فهو العالم الأخلاقى للانسان : ذلك لان الانسان ، من حيث هو كائن أخلاقى ، لا بد أن يكون حرا فى سلوكه ، وأن يتخلص من التسلسل الدقيق للعلية الطبيعية ، ويكون مشرعا لنفسه ، والا لما كان لأداء الواجب والمسئولية عنده معنى . وقد لاحظ كانت نفسه ما بين هذين العالمين من تعارض قاطع، وترك للفن مهمة ازالة هذا التعارض . فالحكم الجمالى هو نقطة التقاء عالم الطبيعة بعالم الحرية : لان الموضوعات التى تثير هذا الحكم مستمدة من عالم الطبيعة أو مرتبطة به ارتباطا أساسيا ، ولكننا نضفى على هذه الموضوعات ، بما لدينا من فاعلية حرة ، صورة وشكلا ملائما ، وننسب اليها فى حكمنا الجمالى غرضية وغائية ترضى أذواقنا . وبهذا يجمع الحكم الجمالى بين عالمى الطبيعة والحرية ، مثلما رأيناه يجمع من قبل بين المحسوس والمعقول .

وفى وسعنا أن نستخلص من العرض السابق صفة أخرى يوفق فيها الجمال بين مجالين : مجال اللذة الحسية ومجال الخير الأخلاقى . فاللذة الجمالية ليست منبعثة عن غرض محدد أو موضوع معين تجد رضاءنا فى الحصول عليه . ذلك لان هذا النوع المحدود من اللذة مرتبط برغبات وحاجات خاصة ، وهو لا يعدو أن يكون جزءا من سلسلة العلل والمعلولات الطبيعية : فلذة الأكل نتيجة مباشرة للشعور بالجوع ، وهى ترتبط به ارتباطا ضروريا ، ومن هنا لم تكن لذة حرة ، وانما كانت لذة مقيدة بغرض معين أو مصلحة معينة . وهى تكتسب بالحصول على موضوعها وامتلاكه . أما اللذة الحرة ، المنزهة عن مثل هذه الأغراض ، كما هى الحال فى اللذة الجمالية ، فيكفى فيها أن يتأمل المرء موضوعها عن بعد دون أن يسعى الى امتلاكه . صحيح أن كثيرا من محبى الفنون يشعرون بالرغبة فى تملك الصور الجميلة التى يشاهدونها فى أى معرض يزورونه مثلا ، غير أن هذا الشعور ، فى ذاته ، ليس لذة جمالية ، وانما هو شيء آخر أضيف اليها ، أما اللذة الجمالية بمعناها الصحيح فهى تلك التى يحسون بها لحظة الاستمتاع بالصورة دون أن تشوب هذا الاحساس أية رغبة فى التملك . والى هذا الحد نرى اللذة الجمالية تتشابه مع الاتجاه الى الخير الأخلاقى ، ولكنها تعود فتتميز عنه بطابعها الذاتى الذى يجعلها ، كما قلنا ، مجرد شعور موجود فى النفس الانسانية فحسب . وفضلا عن ذلك فانها ، رغم كونها بلا غرض معين ، ترتبط بفكرة الغرضية بوجه عام ، فتتميز بذلك عن الأخلاق التى هى ، فى نظر كانت ، « أمر مطلق » .

وهذه الصفة الاخيرة ، أعنى تلك التى يطلق عليها كانت اسم « الغرضية بلا غرض » ، من الصفات المحيرة للحكم الجمالى عند كانت : فاللذة الجمالية كما قلنا لا تستهدف ارضاء ميل معين ، ولا ترتبط برغبة خاصة للجسم أو للنفس ، ولا تسعى الى تحقيق اية مصلحة ، ولا تنبعث عن ضغط اى دافع شخصى . ولكنها رغم ذلك ليست تجربة خلت من كل شعور أو انفعال ، وانما يظهر هذا الشعور والانفعال نتيجة لها ، دون ان يكون هو سبب وجودها. فهى منزهة بمعنى أنها لا تنبعث من اهتمام خاص بموضوعها ، ولكنها غرضية لأنها تخلق هذا الاهتمام بالموضوع الجمالى بعد تامله . ومن الممكن تفسير هذه الصفة ، أعنى الغرضية بلا غرض ، بطريقة اخرى : فصحيح أن الاحساس بالجمال لا يرتبط بغرض معين ، ولكنه يبعث احساسا عاما بالتناسق والانسجام ، وهذا الاحساس هو بدوره نوع من الغرضية ، ولكنه ليس غرضية جزئية ، أى لا يرتبط بغاية محددة . فشعورنا بالتناسق عند رؤية زهرة مثلا ، يجعلنا نعتقد بأن صورتها نسقت تبعا لغاية ، وان لم يكن فى وسعنا ان نحدد ما هى هذه الغاية ، او نعين الغرض الخاص الذى يمكن استخدامها لأجله . واذا كنا نسلم بان التجربة الجمالية نوع من اللذة ، وبأن من طبيعة اللذة أن ترتبط بفكرة الغاية او الغرض ،فينبغى أن نذكر ان قوام اللذة الجمالية فى التفاعل المنسجم بين ملكات الادراك لدى الانسان على نحو ينبغى ان يشترك فيه الجميع، ولاينفرد به شخص بعينه . وهكذا فان الجمال ، من جهة ، لا غرض له ، لان اعجابنا بعمارة مبنى اثرى لا يرتبط برغبتنا فى سكناه ، اى فى اتخاذه اداة لاشباع رغبات ذاتية خاصة ، ولكن يبدو من جهة اخرى أنه يخدم غرضا عاما ملائما لنا ، اذ ان صورته تغرينا باطالة تأمله ، اى أنه يلائم حاجات ملكة النظر لدينا على نحو غامض يصعب علينا فهمه .

ولكن هل يعنى ذلك أن الجمال يقتصر على الموضوعات التى لا يكون لنا فى استخدامها غرض محدد ؟ لا شك ان هذا ليس هو المعنى الذى قصد اليه كانت . فكلامه عن التنزه كان منصبا على الذات التى تقدر الجمال ، والتى ينبغى ان تحكم على الجمال حكما يستقل عن المنفعة الممكنة للموضوع . وليس معنى ذلك أن الموضوع النافع لا يتصف بالجمال لكونه نافعا ، وانما المهم فى الأمر ان يكون تقديرنا له راجعا الى عنصر الجمال فيه قبل عنصر المنفعة . وعلى هذا الاساس نجد أن كانت يفرق بين نوعين من الجمال : الجمال الحر او الخالص ، كجمال الأزهار والزخارف والنقوش والقواقع ، وهو جمال الصورة او التصميم — والجمال المعتمد او المتوقف على شىء آخر ، كجمال المبانى ، الذى يمتزج فيه الاحساس بجمال الصورة، بادراك الفائدة العملية للموضوع . ويدرج كانت الجمال البشرى ضمن الفئة الثانية : فجمال المرأة مثلا لا يرجع الى ادراك التناسق فى خطوطها فحسب ، وانما يضيف كانت الى ذلك عنصرا آخر ، هو ادراك ملاءمة النموذج الموجود امامنا لوظيفة المرأة ولما تريده الطبيعة من المرأة ان تكون . ففى المجال البشرى اذن يتحقق المثل الأعلى للكائن البشرى كما ينبغى أن يكون . ومن الواضح أن فكرة المثل الأعلى هذه تجعل هذا النوع من الجمال ممتزجا بعنصر اخلاقى ، مع ان كانت قد حرص دائما على ان يفصل بين الجمال وبين الخير الأخلاقى ، وعلى أن يجعل التجربة الجمالية مستقلة تماما عن اعتبارات الخير والشر .

وفى نظرية كانت الجمالية عنصر آخر ينبغى الاشارة اليه نظرا الى ما كان له من اهمية فى الفلسفات الجمالية التى ظهرت فى القرن الثامن عشر، واوائل القرن التاسع عشر ، هو الازدواج بين فكرة الجمال وفكرة الجلال . ولكى نتصور المقصود من الجلال، علينا ان نحلل شعورنا ازاء بناء كالهرم الاكبر مثلا (ومن الجدير بالذكر أن كانت نفسه قد تحدث عن الاهرامات فى شرحه لما يقصده من فكرة الجلال) . فحين نتأمل بناء شامخا كهذا ، قد نشعر بادىء الأمر بنوع من الانقباض ازاء ضخامته وضآلتنا نحن بالقياس اليه ، وعجزنا عن الاحاطة بجميع اطرافه فى نظرة واحدة . ولكن سرعان ما يستعيد ذهننا قواه ، ويزداد تماسكا عما كان من قبل ، ويؤدى تأملنا له الى نوع من التعبئة الروحية للنفس ، نزداد فيها اعجابا بالقيمة الباطنة للذات الانسانية التى تتميز بجدارة اخلاقية تعلو بها على كل ما فى الطبيعة من موجودات ، وتفيض النفس شعورا بكرامة الانسان الذى يستطيع ان يجد معانى ترضيه وتبعث فيه الاعجاب ، حتى فى موضوع خليق بان يشعره بضآلة وقلة شانه . ولو

نظرنا الى الهرم الاكبر نظرة جمالية مجردة ، لما وجدنا فى هذه الكتلة الضخمة من الحجـارة أى جمال ذاتى ، بل انها لتبدو لنا أقرب كثيرا الى القبح ، ولكنها مع ذلك تثير فينا احاسيس تنتمى قطعا الى المجال الجمالى أو الفنى على الأصح . ومثل هذا يقال عن البحر المترامى الاطراف ، الذى يؤدى تأمله الى نفس التعبئة الروحيـة للنفس ، مع أن الموضوع ذاته لا يعـدو ان يكون كتلة ضخمة لا نهاية لهـا من الماء . وسواء أكان مصدر الاعجاب هو الحجم الهائل للموضـوع ، اعنى تضاؤلنا بالقياس اليه من حيث القـدار ، كما هى الحال فى بناء كالهرم ، أم كان شعورنا بأن للموضوع قوة طاغية لا تقاس بمقاييس القوة لدى البشر ، مثل قوة المياه المندفعة من شلال جبار ، فاننا فى الحالين نكون ازاء موضوع يتصف بالجلال ، هو فى كل الاحوال غير جميل فى ذاته ، ولكنه يثير فينا احاسيس روحية تنتمى الى صميم التجربة الجمالية . وكما ينبغى أن يكون ادراكنا للجمال منزها عن الغرض والرغبة ، فكذلك ينبغى ان يكون ادراكنا للجلال غير مقترن بأى نوع من الرهبة او الخوف الذى تثيره القوة الطاغية او الحجم الهائل للموضوع الجليل .

والفارق الاساسى بين الجميل والجليل ، [illegible] كانت ، هو ان الاول يتوقف على تناسق الصورة وتلاؤم الخطوط ، أما الثانى فقد يكون متعلقـا بصورة هى فى ذاتها مشوهة تفتقر الى كل تناسق. ومن هنا كان تأثير الجمال مهدئا لاعصابنا ومريحا لنفوسنا ، على حين أن فى الجلال نوعا من الاثارة التى تنبه الخيال وتحفزه على النشاط المستمر . وهذا يؤدى الى فارق آخر هام بينهما ، هـو ان احساسنا بالجلال ينبع كله عن ذاتنا : فليس هناك اى نوع من الارتباط المباشر بين طبيعة الموضـوع الذى اثاره ، وبين الأحـاسيس التى تولدت فى نفوسنا تجاه هذا الموضوع . فالجلال كله ذاتى ، وهو ينشأ فى صدد موضوع ليست له أية قـدرة تعبيرية ، على عكس الحال فى الجمال ، حيث توجد علاقة مباشرة بين تناسق صورة الموضـوع وبين استجابتنا الجمالية لها .

وتكتمل معالجة كانت لموضوع الفلسفة الجمالية بحديثه عن القوة الخلاقة فى الفن ، أى العبقرية . واهم ما يميز العبقرية عنده هو استحالة وصف طريقتها فى الخلق الفنى بطريقة عقلية مفهـومة . فالخلق عندها يحدث بطريقة طبيعية ، لا تكلف فيها ولا جهد . ومن هنا عرف كانت العبقـرية بأنها « الطبيعة وهى تعمل بوصفها عقـلا فى الانسان » — أى انها هى ظهور الانتاج الروحى فى الانسان بنفس السهولة والتلقائية اللتين تتم بهما عمليات الطبيعة . وعلى ذلك فاهم ما يميز العبقرية هو القدرة الفائقة على الانتاج ، وهو الطـاقة الروحية الفياضة التى تجعل الخلق والانتاج أمرا ميسورا . ويرى كانت ان العبقرية هى ملـكة توليد « أفكار جمالية » — وهنا تستخدم كلمة « الافكار » بمعنى غير المعنى العقلى : فهى صور تتجاوز نطاق الفكر المجرد ، كأساطير افلاطـون مثلا . وهكذا تقتصر فكرة العبقرية ، فى نظـر كانت ، على مجال الخلق الفنى وحده ، أما العلم فلا يحتاج فى رأيه الى العبقرية ، لأن أى شخص يستطيع ، اذا بذل الجهد الكافى ، أن يكون عالمـا كبيرا . فالفن يحتاج الى تلك الشعلة الغامضة التى لانستطيع ان نضع لسيرها القواعد ، أما العـلم فله قواعد يستطيع المرء اذا سلكها أن يهتـدى بسهولة الى طريقه فيه . وقد لا يتفق الكثيرون مع كانت فى هذه التفرقة القاطعة بين العلم والفن ، وقد نرى أن العالم كثيرا ما يقترب من الفنان حين يقفز بفروضه الى عالم المجهول ، فيحتاج عندئذ الى نفس شعلة العبقرية الغامضة التى تضىء روح الفنان ، ولكن الأمر الذى لا شك فيه هو أن كانت انما كان يرمى بحكمه هذا الى اعلاء شأن الفن ، ووضعه فى القمة العليا من مظاهر النشاط الروحى للانسـان .

فاذا اردنا أن نصدر على نظرية كانت الجمالية حكما اخيرا ، لوجب ان نقـول انه كان أول فيلسوف جعل للفن مجالا متميزا لايختلط فيه بسائر المجالات . فقد رفض كل النظريات الجماليـة القديمة التى تخلط بين مجال الفن ومجال الواقع، وتعيب على الفن كونه ذا قيمة ميتافيزيقية ادنى من الواقع ، وكونه ظلا باهتا يعجز عن اداء وظيفته الأصلية ، وهى محاكاة الطبيعة وموجوداتهـا . أما كانت فانه يرفض كل هذه النظريات ويؤكد استقلال الفن عن الطبيعة ، بل يجعـل الانتـاج الفنى رمزا قائما بذاته ، له قيمته الذاتيـة التى تعلو احيانا على قيمة الموضوعات الطبيعية ، بمـا

تضفيه عليها من صور متناسقة وأفكار مبتكرة . كذلك استطاع كانت ان يحقق للفن استقلاله عن الغايات الاخلاقية ، وان يقضى علـى الخلط بين مجال الاستمتاع الجمالى ومجال السلوك العملى ، فأكد بذلك الطابع المميز المتعة الفنية الخالصـة ، وتمكن بتحليله العقلى من ان يكشف عن الظاهرة الجمالية فيما تتصف به من خصـائص فريدة مميزة عن خصائص الظواهر العلمية والعمليـة معـا .

النظرية الرومانتيكية فى الفن : شوبنهور ونيتشه :

ذكرنا فى حديثنا عن نظرية كانت العقلية فى الفن ان هذا الفيلسوف كان اول من جعل للفن مكانة مستقلة ، وأكد ان الظاهرة الفنية قائمة بذاتها ، تقف الى جوار مختلف الظواهر التى تتناولهـا الفلسفة . ولقد كان شوبنهور تلميـذا لكانت فى اتجاهه الفلسفى العام ، اما فى فلسفته الجمالية فقد كان اشد اهتماما بالفن من استاذه نفسه . والسبب الرئيسى فى ذلك هو ان تجارب شوبنهور الجمالية كانت اعمق من تجارب كانت ، كما أنه كان اوسع منه ثقافة فى هذا المجال . وانا لنجـد فى كتابات شوبنهور ، لأول مرة ، احاديث مطولة عن العمارة والشعر والتصوير والموسيقى ، تدخـل فى صميم مؤلفه الرئيسى ، وتقف جنبا الى جنب مع كل الموضوعات الفلسفية الأخرى التى يعالجهـا فى هذا الكتاب .

وتقوم نظرية شوبنهور الجمالية على القول بأن الفن نوع من المعـرفة ، غير انه ليس معرفة بموضوعات فردية محسوسة ، كما هى الحال فى الادراك الحسى للانسان ، وهـو فى الوقت نفسه ليس معرفة تصورية مجردة ، كما هى الحـال فى العلم ، وانما يحتل الفن موقعا وسطا بين هذين . ولكى يعبر شوبنهور عن طبيعة المعرفة التى تكون قوام الفن ، استخدم فكرة « المثل » ، وهى الفكرة الافلاطونية القديمة ، ولكن بمعنى مخالف للمعنى الأفلاطونى . فالمثال عند شوبنهور ليس فرديا ، وهو فى الوقت ذاته ليس تصورا مجردا ، وانما هو يعبر عما هو اساسى فى العالم ، مع كونه فى الوقت ذاته قابلا لان يدرك ، ولأن يتحدد على نحو واضح المعالم . ولكن كيف تصل الذات الانسانية الى ادراك هذه المثل التى تكون اساس الفن ؟ يؤكـد شوبنهور انه لا بد من حدوث تغيرات أساسية فى الذات لكى تتهيأ لادراك هذه الماهيات الكامنة فى قلب الاشياء ، أعنى المثل . ففى حياتنا اليومية ، حين تتحكم فينا الارادة برغباتها واطماعهـا التى لا تقف عند حد ، نعجز عن الوصول الى حـالة التأمل الخالص ، وتشغلنا مصالح الحياة ومتاعبها بامور جزئية فردية . ومن هنـا كان لا بد من التخلص من كل مطالب الارادة ، بحيث يكون نشاطنا الروحى خارجا تماما عن مجـال الارادة ومصالحها الذاتية ، ونصل الى حالة التنزه التى تغدو فيها الذات اداة للتأمل الخـالص ، الذى تتغلغل به فى قلب الاشياء وماهيتها الباطنة .

*

وهكذا يقوم الفن فى فلسفة شوبنهور بدور المخلص للانسان من استعباد الارادة واستبدادها. ذلك لأن الارادة عنده قوة طاغيـة لا تتحكم فى الانسان فحسب بل تتحكم ايضا فى مجـرى الحوادث المادية للكون بأسره . فكل ما فى الكون من حوادث انما هـو الوجه الخارجى لارادة باطنة تعد هذه الحوادث مجرد مظاهر خارجية لهـا . ولقد كان هذا الرأى تعبيرا فلسفيا صادقا عن تشاؤم شوبنهور ونظرته القاتمة الى الحياة . ذلك لان الارادة بطبيعتها قوة عمياء تفتقر الى التعقل والنظام ، وهى نزوع اهوج لا يستطيع ان يكبح جماحه شىء . وما دامت القوة الباطنة فى العالم لها مثل هذه الصفات ، فلا بد ان يكون مسار العـالم متخبطا ، وان يكون الانسان بدوره ، من حيث هو جزء من هذا العالم ، خاضعا لقوة الارادة العمياء تتحكم فيه كما تشاء . ومن هنا كان الفن يلعب فى فلسفة شوبنهور دورا أساسيا : فهو وسيلة من وسائل الخلاص من جبروت الارادة وتحكمهـا فى الانسان . صحيح أنه ليس هو الوسيلة النهائية ، وانما هو يمثل فى نظر شوبنهور مرحلة خـلاص مؤقتة ، تليها وتعلو عليها مرحلة نهائية هى مرحلة الانكار التام للفردية ، وللكثـرة ، وأماتة ارادة الحياة ، وبالتالى القضاء على المصـدر الأساسى الشر — ومع ذلك فقد رأى شوبنهور فى الفن وسيلة من اقوى الوسائل التى تتيح للانسان التغلب على ما فى العالم من خداع وشر . فبفضل الفن يتمكن الانسان من نسيان فرديته وفردية الأشياء ، فلا

يعود ينظر الى الأشياء بوصفها موضوعات لرغبته، وانما يتاملها بصورة موضوعية خالصة ، تخلو تماما من كل نزوع او طموح للارادة . وهنا يبـدو ان شوبنهور قد جمع بين راى ارسطو فى الفن وراى كانت فى مركب واحد لا تكلف فيه ولا تصنع : فالفن عنده يؤدى الى الخلاص مثلما يؤدى عند ارسطو اى « التطهر » . وهو يرتبط اساسا بحـالة من التنزه والبعد عن الاطماع والأغراض الشخصية ، تماما كما قال كانت .

•

وعلى اية حال ، فان شوبنهور ينظر الى الفنـون على انها مظاهر لتلك القوة الكامنة فى الكون ، اعنى الارادة ، وتعبيرات عنها بوسائل متباينة ، وبمراتب متدرجة . وهكذا يقاس كمال الفن عند شوبنهور بمقدار علو مرحلة الارادة التى يعبر عنهـــا . فالفنون تتدرج فى سلم صاعد ، يبدأ بالعمارة ، التى تتعلق بقوة من قوى الارادة الكونيـــة ، هى الجاذبية ، وتسعى الى حل مشكلة مقاومة المادة الصلبة لهذه القوة . ويلى ذلك قـــوة اخرى فى الطبيعة ، هى قوة النمو ، كما تتمثـــل فى النبات وتظهر فى فن فلاحة البساتين ، وتصوير المناظـــر الطبيعية . وقد بدا الجمع بين هذين الفنين معا غريبا فى نظر الكثير من شراح شوبنهور ، لاسيما وتصوير المناظر الطبيعية لا يقتصر مطلقا على العالم النباتى . وعلى اية حال فيبـــدو ان ذلك كان ضروريا لتكملة التناسق الفكرى لمذهب شوبنهور . ويلى هذا الفن ، النحت والرسم ، الذى يصـور الجسم الحيوانى والانسانى ، اى انه يعـلو مرتبـة على تصوير قوة النمو فى النبات . ثم يأتى بعـد ذلك الشعر ، بكل انواعه وفروعه ، وهو يسمو على الفنون السابقة لانه يختص بالانسان وحده ، ويصور أحوال ارادته ومشاعره بمزيد من الدقة .

اما الموسيقى فان شوبنهور يجعل منها قمـة الفنون جميعا ، ويحرص على التمييز بدقة بينهـا وبين سائر انواع الفن . فالموسيقى فى رايه عـالم قائم بذاته ، وهى لاتتناول موضوعات مثل معينة ، اومظاهر خاصة للارادة ، وانما هى تعبير مباشر عن الارادة باكمل معانيها . وهكذا يقول شوبنهـور : « انه ليبدو لمن ترك سيمفونية تتغلغل فى نفسـه تماما ، انه راى كل الاحداث الممكنة للحياة وللعالم وهى تمر فى داخله . ومع ذلك فانه لو امعن التفكير فى الأمر ، لما أمكنه أن يؤكد وجود أى تشابه بين هذه القطعة الموسيقية وبين الاشياء التى تمر بذهنه. ذلك لان الموسيقى تختلف عن كل الفنون الاخرى فى انها تصوير مباشر للارادة ذاتها .. وعلى ذلك ففى امكاننا ان نسمى العالم موسيقى متجسدة ، مثلما يمكننا ان نسميه ارادة متجسدة » . وهكذا تقف الموسيقى عند شوبنهور الى جوار العالم ، ان جاز هذا التعبير ، ولا تكون جزءا منه ، لأنها عالم قائم بذاته ، ولأنها تكشف عن ماهية الارادة الكونية بطريقتها الخاصة ، مثلما يكشف عنها عالم الظواهر من خلال ما فيه من موضوعات . وفضلا عن ذلك فان الموسيقى تتميز عن كل الفنون الاخرى بانهـا تمثـل عالم الزمان الخـالص ، بلا مكان . ومن الطبيعى ان ترتبط الفنون الاخرى ، المكانيـة ، بالعالم الخارجى على نحو ما ، اما الموسيقى فلا تعبر عن شىء مما فى هذا العالم ، وانما هى تعبر عن اعمق ما فى القوة الباطنة المحركة لكل ما فى العالم. واخيرا فالفنون الاخرى ، فى راى شوبنهـور ، تستعين بوسائط مادية ، كالحجارة وغـيرها من المواد فى النحت والعمارة مثلا ، اما الموسيقى فلا تستعين بمثل هذه الوسائط . ولهذه الأسـباب كلها استطاع شوبنهور ان يقول أن فى وسع الموسيقى ان توجد حتى لو لم يكن للعالم وجود على الاطلاق، وهى عبارة تمجد الموسيقى كما لم تمجدها عبارة اخرى لأى فيلسوف آخر ، ولكن صيغتها الغريبة لا تفهم الا اذا ربطت بآراء شوبنهـور الفلسفية والفنية فى مجموعها .

•

ولعلنا قد لاحظنا فى العرض السابق نوعا من التناقض الظاهرى فى استخدام كلمة « الارادة » عند شوبنهور . فالمفروض ، من جهة ، أن الفن مظهر للارادة ، اما بطريقة مباشرة ، كما هى الحال فى الموسيقى ، واما بطريقة غير مباشرة ، كما هى الحال فى الفنون الأخرى . ولكن وظيفة الفن ، من جهة اخرى ، هى تحرير الفرد من رغبات الارادة واطماعها التى لاتقف عند حد . ولاشك أن مرجع هذا الاختلاف الى المعنى المزدوج الذى استخدمت فيه كلمة الارادة . فالمقصود منها فى الحالة الأولى هو الارادة الكونيـة ، او الارادة من حيث هى قوة

ميتافيزيقية تكمن من وراء كل ظواهر الكون ، اما فى المعنى الثانى ، فالمقصود هو الارادة فى الانسان لما لها من اطماع ورغبات لا نهاية لها . وهذا المعنى الثانى هو الذى كان فى ذهن شوبنهور حين تحدث عن الفن من حيث هو وسيلة لخلاص الانسان وتطهيره ، أما المعنى الاول فهو الذى قصده حين وصف الفنون بانها مظاهر متدرجة للارادة . .

●

ولكن ، هل صحيح أن الفن عامة ، والموسيقى خاصة ، نشاط نفسى تخمد فيه الارادة الفردية ؟ انه ليبدو ، لمن يتأمل هذه المسالة بمزيد من الدقة ، ان الفن يقوى — أحيانا — شعور المرء بشخصه وبارادته ، وليس صحيحا ان الفن فى كل الاحوال ينسينا فرديتنا بحيث نصبح فى حالة تأمل لا صلة له بالارادة الفردية . والأهم من ذلك ان موضوع الفن نفسه لايفقد دائما فرديته فى حالة التامل او الخلق الفنى . فالفنان لا ينظر فى موضوعه الى « المثال الأفلاطونى » ، بل انه فى معظم الاحيان يتجه الى تأمل هذا الموضوع من حيث هو فردى محدد . ونستطيع أن نقول ان صفة الفردية المحددة هى التى تميز موضوع الفن عن موضوع العلم ، الذى لا يتناول من الأشياء الا أوجهها العامة المشتركة بين كل الافراد . واذن فمن المشكوك فيه ان يكون شوبنهور قد أصاب حين وصف موضوع الفن بانه موضوع تنتزع فرديته .. وانما العكس هو الذى يبدو صحيحا ، لأن عين الفنان الفاحصة هى التى تضفى الفردية على موضوعات لا نلاحظها فى حياتنا المعتادة ، أو نكتفى بالنظر اليها على أنها مجرد امثلة لنمط واحد متكرر . وربما كانت أهم صفات الفنان هى قدرته هذه على أن يكتشف ما هو متفرد، لا يتكرر ، فى كل شىء يتخذه موضوعا لفنه .

ولنلاحظ ، بعد هذا ، ان شوبنهور يحدد العلاقة بين الفن والحياة بطريقة قد لا ترضى الكثيرين . فهل صحيح أن الفن وسيلة لتحرير الانسان من ارادة الحياة ؟ الواقع ان كثيرا من المفكرين والفنانين يأبون ، بناء على تجاربهم الخاصة ، أن يربطوا بين الفن وبين التخلص من الرغبات والمشاعر الحية . وهذه فى الواقع هى نقطة بداية تفكير « نيتشه » فى المشكلة الفنية . فالفن عنده ليس على الاطلاق وسيلة لاماتة ارادة الحياة ، بل انه هو فى الواقع النشاط الذى يؤكد الحياة ويعليها ويقف منها موقفا ايجابيا . والنشاط الخلاق فى الفن هو من ابرز مظاهر تأكيد ارادة الحياة فى الانسان ، والافكار الفنية لا ترتبط بعالم فوق المحسوس ، وانما هى من صميم هذا العالم ، وهى لا تفهم الا اذا ربطت بهذه الحياة وبهذه الأرض .

ولكى يعبر نيتشه عن آرائه هذه تعبيرا أوضح ، وضع فى كتابه البكر « ميلاد المأساة من روح الموسيقى » تقابلا أساسيا بين نوعين من الفن ، اطلق على كل منهما اسم اله من آلهة اليونان : هما الفن الأبولونى والفن الديونيزى . أما الاول فهو الفن الذى يظهر الموضوع فيه محدد المعالم ، ويتميز بالتناسق والوضوح والشفافية ، وتكون الحالة النفسية السائدة فيه ، سواء عند الفنان الخالق وعند الشاهد المتذوق لهذا الفن ، هى حالة التامل والتعبير الهادىء . أما الثانى فيتسم موضوعه بشىء من الغموض ، وقد يفتقر الى التناسق ووضوح النسب ، ولكن الحالة المصاحبة له تكون حالة من النشوة والسكرة ،والشعور بزوال كل الحواجز . وبأن المرء قد اتحد ، بطريقة شبه صوفية ، مع الماهية الباطنة للعالم . وعلى حين اننا فى النوع الأول نقف من الحياة موقف المتامل المشاهد ، فاننا فى النوع الثانى نندمج فى الحياة اندماجا كليا ، ونصبح واياها شيئا واحدا . ومن امثلة النوع الاول ، الابولونى الهادىء ، من الفن ، التصوير والنحت ، اما الموسيقى فهى خير ما يعبر عن الفن الديونيزى ، اذ لا يعود موقفنا فيها هو موقف التامل ، وانما يصبح موقف الاندماج التام فى الانغام ، وفيما تكشفه لنا من ماهية باطنة للعالم .

●

ولا شك فى ان هذا التقسيم متأثر بتفرقة شوبنهور بين الموسيقى وبين الفنون الأخرى ، على النحو الذى عرضناه من قبل . ومع ذلك فينبغى الا ننسى ان نيتشه كان أكثر اتساقا مع نفسه من شوبنهور ، وذلك حين انكر تماما أن يكون الفن اداة للهروب من العالم أو للتحرر من أعبائه ، وربط على أقوى نحو بين الفن وبين تأكيد ارادة الحياة . ولقد كان هذا الاختلاف ضروريا بين فيلسوفين يتخذ أحدهما موقفا مثاليا ، وينكر عالم

المحسوس بوصفه عالما للظواهر الخـداعة التى ينبغى الفرار منها والزهد فيها ، ويؤكد الآخر ان هذا العالم هو الوحيد الذى نعرفه ، ويمجـد المحسوسات ويرى فى الفن وسيلة لتأكيدهـا لا لتحقيرها ، ومظهرا من مظاهر اعلاء الحيـاة لا الهروب منها .

●

وعلى اية حال فان نيتشه ، رغم عمق تجاربه الفنية ، ولا سيما الموسيقية منها ، لم يلتزم هذا الموقف من الفن الى النهاية . ففى وسعنا ان نلمح فى صراعه الاخير مع فاجنر علامات صراع آخر بينه وبين الفن ذاته ، لا كما يتمثـل فى فاجنر فحسب . أى أن من الممكن القول ان شخصية فاجنر ، التى جمعت فى ذاتها أوسع وأعمـق ما وصلت اليه الفنون فى عصرهـا ، هى تلخيص لاقصى ما يستطيع الفن ان يقوم به من اجل العلو بالانسان ، ومن هنا فان نقد نيتشه المرير لفاجنر، فى الفترة الاخيرة من حياته ، انما هو تعبير عن الصراع بين روح البحث عن الحقيقة ، التى كانت طاغية لديه ، وبين الفن الذى يعد مظهرا من مظاهر الخداع والهروب من مواجهة الواقع . وهكـذا يتضح لنا ان نيتشه قد عاد آخر الأمر ، بمعنى ما ، الى موقف شوبنهور من الفن ، حيث اعتبره اداة للهروب من الحياة ، ولكنه ، على عكس شوبنهور ، لم يمتدح هذه الصفة فى الفن ، وانما حمل عليه ، وعلى أعظم ممثليه ، حملة شعواء ، رغم عمق شعوره الباطن نحوهما ، وذلك اخلاصا منه لروح الحقيقة، وتمسكا منه بهذه الحياة ، التى حرص على قبولها وتأكيدها بكل عناصرها ، وبكل ما فيها من عناصر مقبولة أو منفرة .

النظرية التعبيرية فى الفن عند كروتشه :

فى وسعنا جميعا ان نميز بين طريقتين من طرق معرفتنا للأشياء ، طريقة المعرفة المباشرة ، التى تكون أشبه بومضة سريعة ندرك فيها الموضـوع كاملا ، دون حاجة الى جهد أو تفكير فى عـلاقات الموضوع بغيره ، وطريقة المعرفة التدريجية التى نربط فيها الموضوعات بعضها ببعض لنحكم على كل منها من خلال علاقاته بالآخرين . أما المعرفة الاولى فتسمى عند الفلاسفة بالمعرفة الحدسية ، والثانية تسمى بالمعرفة العقلية أو المنطقية . والفن عنـد كروتشه ينتمى الى النوع الأول . فكل حـدس مباشر ، يمتد الى الموضوع الفردى ويتغلغل فيه ، ينطوى فى ذاته على بادرة القدرة الفنية . وليس الفارق بين الفنان وغير الفنان فارقا فى النـوع ، وانما الفنان شخص لديه قدرة أعظم — من الوجهة الكمية — على التعبير عن أنواع معينة من الموضوعات التى يدركها بهذا الحدس . ويؤكد كروتشه اننا لا نستطيع أن ندرك طبيعة الشعور الباطن الذى ينتابنا الا عندما يكون فى وسعنا التعبير عنه ، كما لا يمكن أن يكون لدينا حدس بمنظر طبيعى الا اذا كانت تفاصيل هذا المنظر واضحـة فى أذهاننا ، بحيث نستطيع ان نعبر عنه بوضوح لمن يطلب الينا ذلك — وبالاختصار ، فمعرفتنا تظل غامضة مبهمة حتى تعبر عنها . فالفن اذن فى أساسه تعبير .

●

والفارق الوحيد ، فى نظر كروتشه ، بين الفنان او العبقرى وبين الانسان العادى ، هو ان للأول قدرة اعظم على التعبير عما يدركه بالحدس ، ولكن هذه القدرة موجودة فى الوقت ذاته لدى الجميع ، وانما بدرجات أقل . صحيح أننا نقول عن الفنان إنه يكشف لنا أنفسنا ، ولكن كيف يتسنى له ذلك لو لم تكن طبيعة خياله وطبيعة خيالنا واحدة ، ولو لم يكن الفارق بين الطبيعتـين الا فارقا فى الدرجة فحسب ؟ من الواضح ان القصـيدة الشعرية ، مثـلا ، لا تؤثر فى الا اذا كانت لدى احاسيس مماثلة لتلك التى كانت لدى مؤلفهـا ، بحيث اهتدى فى هذه القصيدة الى شىء أحس به فى نفسى فعلا ، وبهذا المعنى اقول انهـا عرفتنى نفسى او كشفتها لى . ولو لم تكن قد مرت بنا فى حياتنا لحظات مختلفة شعرنا فيهـا باحساسات مشابهة لاحساسات هاملت أو ماكبث ، لما أحسسنا باعجاب حقيقى نحو هاتين الشخصيتين ، ولكـان الشعر الذى يتحدث عنهما مجرد كلمات لا تعنى بالنسبة الينا شيئا .

ولكن علينا أن نحذر فهم فكرة التعبير هذه بأنها تعنى ان العمل الاساسى للفنان هو أن ينقـل مشاعره للاخرين : فهذا المعنى أبعد الامور عن تفكير كروتشه ، وكل ما يود أن يقوله هو ان الفنان يعبر عن أحاسيس باطنة ، ويطلق هذه الاحاسيس من عقالها فى عمله الفنى ، ويتحرر منها بمعنى ما فى

مجهوده التعبيري . وعند هذه المرحلة تنتهي مهمة الفنان . أما من يتذوقون هذا العمل الفني فانهم لما كانوا يمرون أيضا بأحاسيس مماثلة ، ففي وسعهم ان يقدروا هذا العمل ويستمتعوا به جماليا ، دون ان يكون الفنان الخالق قد استهدف بعمله متعتهم . ذلك لان عمل الفنان يتوقف ويكتمل، كما قلنا، عند مرحلة التعبير عن انطباعاته الخاصة. ففي اللحظة التي يكون فيها الفنان ، في داخله ، صورة حية لشكل او لتمثال ، أو يهتدي الى لحن موسيقي ، يكون التعبير قد تم واكتمل ، وهو ليس في حاجة الى أكثر من ذلك . وحتى الصورة الخارجية التي يتخذها التعبير لا تعد ضرورة على الاطلاق : أعني أن عزف اللحن الذي اهتدى اليه الفنان ، او امساك ريشة الرسم او القلم لتدوين التعبير الداخلي بصورة خارجية يدركها الآخرون ، كل هذا يعد اضافة الى العمل الفني الاصلي ، وهي اضافة تنتمي الى المجال العملي ، ولا شان لها بالمجال الجمالي في ذاته . ومن هنا كان كروتشه يرفض التفرقة بين التعبير الداخلي والتعبير الخارجي ، اذ ان كل عمل فني هو تعبير « داخلي » على الدوام ، وما نسميه بالعمل الخارجي **ليس هو** العمل الفني ذاته .

وبعبارة اخرى فالفن نشاط روحي صرف ، وترجمته أو نقله الى مجال الأشياء الخارجية هو عمل ثانوي يضاف الى الجهد الروحي الحقيقي ، الذي هو التعبير الفني الأصيل . ولو حالت الظروف ، على أي نحو ، بين الفنان وبين نقل فنه الى الآخرين أو التعبير عنه بصورة يدركها الجميع، فان هذا لا ينقص من تجربته الجمالية شيئا ، ما دامت هذه التجربة قد عبرت عن نفسها ، في داخله ، تعبيرا باطنا كافيا ، ونقلت مشاعره وانطباعاته الغامضة الى صورة محددة يستطيع هو ذاته ان يتبين معالمها في داخله ، بوضوح .

●

ورغم ذلك التأكيد للطابع الباطن للتعبير الفني، فان كروتشه يؤكد وجود حقيقة فنية يمكن ان تنقل الى الآخرين ، وكل ما في الامر ان الفنان لايعبر عن نفسه **من أجل الآخرين** ، وانما تؤدي وحدة المشاعر بين البشر الى ان نفهم نحن عمل الفنان ونقدره . وهكذا نجد أن الالوان والاصوات التي عبر بها الفنان عن احساسه الباطن تستطيع أن تنقل الينا هذا الاحساس ، فيتكون لدينا حدس مماثل لذلك الذي أحس به الفنان . صحيح اننا لا نستطيع ان نحيا تجربة الفنان من جديد ، أو نمر بها مرة أخرى ، لأن ما حدث مرة لن يتكرر فيما بعد . ومع ذلك فان أول ما يميز الفنان العظيم هو قدرته على ان يعبر عن حقيقة تحتفظ بقيمتها عبر الزمان والمكان ، وتستطيع أن تثير فينا خيالات مماثلة لتلك التي مرت في ذهنه . ومن هنا كان من المستحيل الا نعجب بهذا العمل ، لان نفس الضرورة التي جعلت الفنان يعبر عنه ، تجعلنا نحن ايضا نقدره . وهكذا يوجد بين الفنان وبين جمهور المتذوقين نوع من الاتصال ، لم يتعمده الفنان ، ولم يكن يعنيه في شيء ، ولكنه موجود نتيجة لوحدة الشاعر ، ولأن النفوس يتصل بعضها ببعض من خلال العمل الفني مثلما يتصل بعضها ببعض في عملية المعرفة والتفاهم العقلي .

■

واذن فهناك حقيقة فنية ، ولكنها مختلفة عن الحقيقة العلمية والاخلاقية . ومن هنا كان كروتشه من اكبر انصار فكرة الفن للفن ، بمعنى أن التعبير الفني مستقل عن جميع الاعتبارات العملية . واذا كانت هذه الاعتبارات ترتبط ، من الوجهة الواقعية، بالاعمال الفنية ، فليس هذا الارتباط منطقيا ولا ضروريا ، وانما هو شيء عارض فحسب . وعلى ذلك فالحكم على العمل الفني ينبغي ، في نظر كروتشه ، أن يتم من وجهة نظر فنية صرف . واكبر الاخطاء في النقد الفني أن نخلط بين المعايير المنتمية الى مجالات مختلفة ، فنحكم على العمل الفني من خلال اخلاقيته ، أو نحكم على عمل عقلي من حيث تناسقه وانسجامه . ومهما بدا لنا من ان العمل الفني يحمل معاني اخلاقية أو دينية أو عقلية ، فمن الواجب أن نتذكر ان الفنان الخالق ذاته ، من حيث هو فنان ، لم يكن يقصد الى شيء من ذلك ، ولا يعبأ بهذه النتائج ، ولم يكن يريد أن يؤكد لنا شيئا ، وانما كان يريد التعبير عن نفسه فقط ، وعن مشاعره ازاء موضوعات معينة ، بغض النظر عن كل اعتبار عملي او نظري ينتمي الى مجال الاخلاق أو العلم . ورغم أن مفكرين كثيرين قد رحبوا ، وقت ظهور هذه الآراء ، بتلك النظرية الخالصة في الفن ، على أساس أنها تخلص الفن من

الارتباط بالاهداف الاخلاقية أو الاجتماعية التى لا تنتمى الى صميم الفن ذاته ، فقد كان رد الفعل عليها قويا ، وتوالت بعد ذلك انتقادات شديدة لفكرة الفن للفن ، نظرا الى ما تفترضه من انفصال للروح البشرية الى مجالات كل منها مقفل على ذاته ، لا يتصل بالمجالات الباقية ، وهو امر تاباه وحدة الشخصية الانسانية وتداخل مظاهر نشاطها .

●

على ان فى نظرية كروتشه التعبيرية نقاط ضعف اخرى لاتقل عن هذه اهمية . فهو فى فكرة التعبير الخالص يتجاهل مادة الفن ويعدهـا مجرد اداة ثانوية ، ولا يهتم بالمظهر الخارجى للعمل الفنى الا من حيث هو وسيلة لاعطاء التعبير شكلا يدركه الآخرون ، على حين ان التعبير الحقيقى هو الاصل الباطن فى نفس الفنان فحسب . وربما كان فى وسعنا ان نرى فى ذلك مظهرا من مظاهر القصور فى ملاحظة ما يحدث بالفعل فى حالة الخلق الفنى : اذ اننا نعلم جميعا مدى تاثير مادة الفن فى تشكيل الصورة النهائية للعمل الفنى ، بل فى عملية الخلق ذاتها احيانا . فكثيرا ما تكون المشاعر التى تنتاب اثنين من الفنانين متشابهة ، ولكن احدهما اقدر على تشكيل عالم الالوان والثانى اقدر على تشكيل الحجارة ، فتكون النتيجة فى الحالة الاولى صورة وفى الحالة الثانية تمثالا ، وهكذا يرى ان الشكل او الوسط المادى للتعبير هو الذى يتيح تصنيف الفنون ، ولولا هذه المادة لما وجدت فنون مختلفة ، بل لكان هناك فن واحد فحسب . وفضلا عن ذلك فان طبيعة الشعور الذى يريد ان يعبر عنه الفنان ، تتغير الى حد بعيد عندما تصطدم قوته التعبيرية بالعالم المادى ويحاول ان يستخلص من المادة تلك المعانى التى تجيش بها نفسه . وللمادة ذاتها دور اساسى فى تحديد الطبيعة النهائية للعمل الفنى ، لان ارادة الفنان لا تمارس فى فراغ ، وانما فى مادة تقاومه ، لها قوانينها الخالصة التى لا يستطيع ان يخضعها لرغباته فى كل الاحوال .

اما فكرة الحقيقة الفنية ، التى تنتقل الينا بفضل اتحاد مشاعرنا مع مشاعر الفنان ، او قدرتنا على اعادة احياء ما مر به الفنان من التجارب فى انفسنا ، فمن الممكن أن توجه اليها انتقادات متعددة . ذلك لانه ليس من الضرورى على الاطلاق ان نستعيد ، ونحن ازاء عمل فنى كبير ، تجارب مماثلة او مشابهة لتلك التى مر بها الفنان نفسه . بل ان هذا امر مستحيل من الوجهة العملية . ذلك لان العمل الفنى قد لا يرتبط على اى نحو ضرورى بالحالة الشعورية التى انتجه الفنان فى اثنائها . ولدينا شواهد عديدة على ذلك فى تاريخ الفن . فاروع مؤلفات موتسارت الموسيقية هى تلك التى كتبها بتكليف ، بحيث كان مقيدا بموعد يتعين عليه اتمامها فيه ، او كان فى ضائقة مالية ويريد الانتهاء منها فى اسرع وقت حتى يجنى منها بعض المال . ومن جهة اخرى فمن الملاحظ فى موسيقاه ان اشد سيمفونياته مرحا هى تلك التى كتبها فى اوقات حزنه ، وفى ظروف قاسية الى ابعد حد . وهنا نجد ان الحالة التى خلق فى ظلها العمل الفنى ، من حزن او عسر مالى او ديون او تعجل فى الانتاج ، تختلف كل الاختلاف عن الشكل النهائى الذى اتخذه هذا العمل ، ومن المحال ان يعيد المرء هذه التجربة فى نفسه وهو يستمع الى موسيقاه ، لسبب بسيط هو انه لا توجد اية علاقة بين هذه الموسيقى وبين المشاعر التى كانت تمر به وقت تأليفها ، ويبدو ان قدرة الفنان الكبير انما تكون فى تمكنه من خلق انتاج لا يتقيد بظروفه الذاتية الجزئية ، ولا تربطه بمشاعره المتغيرة اية علاقة سببية ، وانما هو فيض من الطاقة يمكن أن ينطلق فى اشد الظروف قسوة ، وفى ظل احوال قد تبدو احيانا غير متلائمة مع الانتاج الفنى على الاطلاق .

■

ومن جهة اخرى ، فاذا نظرنا الى الامر من زاوية تلقى العمل الفنى وتقديره عند من يتامله او يستمع اليه ، لوجدنا ان العمل الفنى الواحد قد يثير فى مختلف الناس احاسيس متباينة كل التباين . وليس من الممكن ان نشعر عند تقديرنا لعمل فنى بنفس احاسيس منتجه ، بل ان هذا ليس امرا مرغوبا فيه ، وربما لم يكن يحدث الا فى حالة الانواع الهزيلة من الانتاج الفنى . والامر الذى نستطيع أن نؤكده ، فقط ، هو ان العمل الفنى يؤثر فى حاستنا الجمالية تاثيرا عاما ، دون تحديد لاتجاه هذا التاثير . بل ان العمل الفنى العظيم قدرة على أن يؤثر فى كل شخص على نحو مختلف ،

ومع ذلك يظل الجميع ، رغم اختلاف طريقة تأثر كل منهم ، واختلاف طرقهم جميعا عن طريقة تأثر الفنان نفسه ، يشعرون بأنه عمل له قيمته .

واخيرا ، فانى أود ان أثير مسألة لا اظن انهــا خطرت ببال كروتشه أصلا فى حديثه عن التعبيــر الجمالى . فهل يقتصر الفن على التعبير عن مشاعر انسانية موجودة من قبل ، أم انه يخلق مشاعــر جديدة ؟ يبدو ان هناك أعمالا فنية تفتح أمامنـــا آفاق مشاعر جديدة كل الجدة ، لم نصادفها من قبل فى تجربتنا على الاطلاق . فهى تخلق مشاعر لا نحس بهـــا فى حياتنـــا ، وتحـــول مجـــرى حياتنا الانفعاليـــة الــى طـــريق لم يطـــرق مـــن قبل . فارقى أنواع الموسيقى تثير فينا أحاسيس لا نستطيع تحديد كنهها على الاطلاق ، وكـــل ما نستطيع ان نقوله بشأنها هو انها تكشف لمن يمكنه تذوقها ، عن أوجه خفية باطنة فى العالم ، لم يكن قد تنبه اليها فى حياته من قبل . ومثل هذا يصدق على أحدث نظريات فن الرســم : اذ يرى كثير من الرسامين المعاصرين أن على الفنـــــان أن يخلق موضوعات جديدة ، كان ينبغى أن تكون فى الطبيعة، ولكنها لم تكن بالفعل ، وأن عليه بالتالى أن يولد مشاعر تفتقر اليها التجربة المألوفة للانسان . وهم يرون أنه لا جدوى من التعبير عما تحقق بالفعل ، وانما المهم أن نستخلص ما كان ينبغى أن يكون ، ونخرجه الى حيز الوجود . ومن هنا كانت حملة كثير من هذه المذاهب المجددة على كل تصوير أو تمثيل للطبيعة ، سواء منها الظاهرة والباطنـــة . ويؤكد أصحاب هذه الاتجاهات أن النظرية التعبيرية تحد من حرية الفنان ، على حين أن مذهبهم هو الذى يضمن له حرية كاملة ، اذ يستطيع التحكم فى مشاعره الأصيلة ، بل وفى كل الظروف المحيطة به، والمقترنة بلحظة الخلق الفنى ، وتحويلها الى شىء جديد كل الجدة ، نابع عن عبقريته الخلاقة . وهكذا يبدو أن أعظم ما فى الفنان هو قدرته على تشكيل المشاعر الذاتية والمادة الخارجية فى صورة جديدة، لا تتقيد بحتمية التعبير عن مشاعر معينة ، وانمـا هى تعبير عن القدرة الخالقة والطاقة الفياضـــة للفنان فحسب .

الاتجاهات التمهيدية

قد يظن البعض أن أدب اللامعقول سواء فيما ترجم من مسرح أوروبى الى لغتنـــا العربية أخيرا (عام ١٩٦٣ م) أو فيما ألفه البعض مثل مسرحية « ياطالع الشجرة » للأستاذ توفيق الحكيم ، نقول ان البعض قد يظن أن هذه حركة جديدة تماما على تاريخنــا الأدبى ، ولكن الواقع أنه قد سبقتها حركات مماثلة منذ أكثر من عشرين عاما ، غير أنها لم تلق من الاهتمام ما لقيته حركة اليوم •

ومن المعروف أننا تفاعلنا بالحضارة الغربية منذ القرن التاسع عشر ، وكان الأدب جانبـــا هاما من جوانب هذا التفاعل • لهذا وجدنا انتشار كثير من القوالب والمذاهب الموجودة فى الأدب الغــربى فى كثير مما يكتبه أدباؤنا مثل المسرح النثرى والمسرح الشعرى والرواية والقصة القصيرة بمدلولهما فى الأدب الغربى الحديث .

وقبيل الحرب العالمية الأولى ، ثم فيمــا بين الحربين العالميتين الأولى والثانية أخــذ ضجيج الحضارة الأوربية المتعالى يصل الينا ، فنشر شبلى شميل آراء داروين على صفحات المقتطف ، ونقل الينا كاتب مثل سلامة موسى آراء نيتشه ثم فرويد وداروين وماركس ، كمـــا وصلت الينا تبسيطات لنظرية النسبية والنظريات العلمية الجديدة وقتئذ مثل نظرية الكونتم ونظريات التفـــاعل الذرى عن طريق كتاب مثل نقولا حداد وفؤاد صروف • بل قام فليكس فارس بترجمة كتاب نيشته « هكذا تكلم زرادشت » • هذا الى جانب الاتصـال المبـــاشر بالحضارة الأوربية اما عن طريق متابعتها فى لغاتها واما عن طريق البعثات والرحلات •

كذلك بدأ يظهر فى تلك الفتــرة الاتجـــاهان الرومانتيكى ثم الرمزى فى أدبنا العربى الحديث ، وهما نفس الاتجاهين اللذين سبقا — فى معظـــم الفنون والآداب الأوربية — الاتجاهات الفنية والأدبية الحديثة التى حطمت قواعد المنظور •

أما الاتجاه الرومانتيكى فقد وضــح فى المهجــر بتزعمه جبران خليل جبران (١٨٨٣ م — ١٩٣١) وفى مصر نشر محمد حسين هيكل (١٨٨٨ م — ١٩٥٦) روايته زينب (١٩١٢) كما لقيت كتابات المنفلوطى (١٨٧٢ م — ١٩٢٤ م) رواجا ، وكثير

بقلم
يوسف الشاروني

منها منقــول عن الأدب الرومانتيـكى الفرنسى فى ديباجة عربية على نحو ما فعل من قبله حافظ ابراهيم (١٨٧١ م — ١٩٣٢ م ؟) فى رواية البؤساء لفيكتور هيجو ، ومن بعد هؤلاء ظهرت جماعة ابوللو لتعبر عن اتجاههـــا فى مجلتها (سبتمبر سنة ١٩٣٢ — ديسمبر سنة ١٩٣٤) كما نشر حسين عفيفى المحامى شعره المنثور ومحمود كامل أقاصيصه وروايته « حياة الظلام » (١٩٤٠ م) •

أما الاتجــاه الرمزى فقد ظهــر ممتزجا بعبير الرومانتيكية لا سيما عند جبران خليل جبران ، ولعل رائده فى أدبنا المصرى توفيق الحكيم حين نشر

— أنظر مجلة المجلة العدد ٩٥ ص ٦٥

مسرحيته أهل الكهف (عام ١٩٣٣) ثم شهر زاد (عام ١٩٣٤) ثم ظهر الكتاب المنبوذ لأنور كامل (عام ١٩٣٦) ومن بعدهما نشر بشر فارس (١٩٠٧ – ١٩٦٣ م) مسرحيته « مفرق الطريق » (عام ١٩٣٨) حيث أصبح الرمز لديه على مشارف التجريد .

ويلاحظ هنا أولا أن أصحاب هذا الاتجاه الرمزي في أدبنا المصري كانوا على صلة وثيقة بالثقافة الفرنسية ، كما يلاحظ ثانيا أن المسرح هو الذي حمل لواء الرمزية في أدبنا العربي ، فحتى الكتاب المنبوذ الذي لم يكتب ليكون مسرحية قد كتب في قالب حوار بين رجل وامرأة مقسم الى وحدات ، كل وحدة منهما ترمز الى انحراف من الانحرافات الجنسية . وقد اهداه مؤلفه « الى أعداء هذا الكتاب » .

■

وبينما استلهم الكتاب المنبوذ سيجموند فرويد ، فقد استلهم توفيق الحكيم في مسرحيتيه تراثنا الشعبي ، أما بشر فارس فقد استلهم في مسرحيته حياتنا المعاصرة ، وهو يصرح في مقدمة مسرحيته بأنه كتبها على الطريقة الرمزية :

«وليست الرمزية هنا بموقوفة على الرمز بشيء الى شيء آخر ، ولكنها – فوق هذا – استنباط ما وراء الحس من المحسوس ، وابراز المضمر وتدوين الواقع والبوادر ، باهمال العالم المتناسق المتواضع عليه المختلق اختلاقا يكد أذهاننا طلبا للعالم الحقيقي الذي نضطرب فيه .. كلنا يطوى في المكان القصي من سريرته شيئا لا بد له أن يقال – شيئا أجنبيا عما يتصل بالمألوف أو المنتظم أو الاجتماعي . صاحبه يكتمه حتى من نفسه وربما جهله ، على أنه يتكلم ويتحرك وهذا الشيء شاغله بحيث تمسى طائفة معينة من أقواله وأفعاله مجموعة رموز ، لا رموز آراء تتكشف مصادرها وتطرد مجاريها ، ولكن رموز نزعات مبهمة وممكنات ضائعة .. ثم ان مثل هذا الشيء لا يفصل ولا يعلل ولكنه يعرض خطفا ، فكأن المنشيء يتوجس كيف تجاوب نفسه الأشياء الخارجية من دون أن يتحمل ترتيبها ولا تأويلها ، فيعدل عن البسط والتبيين الى اثبات البرق الذي التوى في السحاب فنفزا الظلمة لحظة ، كأنما البرق آية » (١) .

(١) بشر فارس ، مفرق الطريق ، مطبعة المعارف ، القاهرة ، ١٩٣٨ ، ص ٦ – ٧ .

وهكذا ندرك كيف تفضي رمزية بشر فارس الى الثورة على المألوف والمنتظم والاجتماعي .

وقد أكد بشر فارس مرة أخرى هذا الاتجاه في مقدمته لمجموعة قصصه « سوء تفاهم » التي نشرها عام ١٩٤٢ حين كتب يقول :

« فالقصة ليست للتسلية : عليها أن تثير القارىء وأن تشغل باله . وما بها حاجة الى حبكة متصلة السلك ، بل شأنها ان تكون جسات تتلاحق على لوح الحياة المتدفقة : فلا مقاطعة ولا توقف ، ولكن مساوقة وتبسط ، ذاك هو الايقاع الطافر الهابط ، المستقيم المنكسر ، لا تحبسه خطة ملفقة في ذهن المنشيء ، عابثة بحق الطبيعة المستفيضة على أشياء ذات السكنات والفورات » (١) .

الاتجاه في أثناء الحرب العالمية الثانية

وهكذا ما كادت تندلع نيران الحرب العالمية الثانية حتى كان مجموع هذه الآراء والاتجاهات – الى جانب ما أحدثته الحرب من أزمة في نفوس الشباب – قد أحدث تأثيره في مجال الآداب والفنون . وتكونت لذلك جماعة عرفت باسم جماعة الفن والحرية عام ١٩٤٠ ، وهي جماعة ذكرت أن هدفها تحطيم التقاليد العفنة في المجتمع والفن على السواء ، وعبرت عن نفسها في مجلة التطور ثم المجلة الجديدة التي تركها سلامة موسى ليحررها أعضاؤها ، كما عبرت عن نفسها فيما أقامته من معارض .

وكان من أبرز أعضائها رمسيس يونان رئيس تحرير المجلة الجديدة وكامل التلمساني وفؤاد كامل وكلهم ممن يمارسون الرسم والكتابة معا ، وكذلك أنور كامل صاحب « الكتاب المنبوذ » ورئيس تحرير مجلة التطور وجورج حنين الذي كان يكتب شعره السريالي بالفرنسية ثم يترجم الى العربية .

وقد نشر رمسيس يونان كتابا في فترة مبكرة نسبيا (عام ١٩٣٨) عنوانه « غاية الرسام العصري » ميز فيه بين أربعة اتجاهات في الفن :

(١) الفن الذي يجيد محاكاة الطبيعة .

(٢) الفن الذي يصور المثل الأعلى للجسم الانساني الجميل .

(٣) الفن الزخرفي .

(٤) الفن المعنوي أو الفن التعبيري أو الفن الذاتي .

(١) بشر فارس : سوء تفاهم ، مطبعة المعارف ، القاهرة ، ١٩٤٢ ، المقدمة .

وقدم فى هذا الكتاب الاتجاهات الحديثة للرسم التجريدى والحوشى والتكعيبى والسريالى والأوتوماتيكى .

وقد عبر رمسيس يونان عن مفهوم هذه الجماعة فى مقال له عن كتاب « مستقبل الثقافة فى مصر » للدكتور طه حسين فقال :

« الحياة قد تحتاط ولكن لتثب ، وهى تشمل المنطق ولكنها فوق المنطق ، وقد تصطنع المقاييس فى أوقات الفراغ ولكنها تزدريها ساعة العمل ، فالمنطق والمقاييس حدود ، والحياة اغارة متواصلة على الحدود » (١) .

وفى مقال آخر بعنوان « الفن والمجتمع » يعبر عن الأسباب الاجتماعية لهذا الاتجاه فيقول :

الجو محمل بالأكاذيب الضخمة تذيعها الأبواق فى كل ميدان وفى كل بيت . دكتاتورية السندات والأسهم تحتفل بعيدها المئوى . يقررون مصير الناس فى جلسات سرية . صلة الانسان بالانسان عملة للتجارة . العواطف لا تصرف الا باذن رسمى، الشعر فى منزلة المهربات .

« ان صوت الفن فى المجتمع المعاصر ـ الفن الصادق الرسالة ـ لا يمكن ان يكون الا قوة ايجابية دامعة ... قوة تحترق الجدران وتصدع المواقد . تشعل المواقد فى كل مكان وترتاد اخطر المجاهل. تمزق الاقنعة وتغير على الحدود ، كل الحدود » (٢)

وقد قامت هذه الجماعة بتقديم مذاهب الفن الحديث ـ لا سيما الفن السريالى وزعمائه ـ للقارىء العربى . وجاء فى مقدمة المعرض الثانى الذى أقامته الجماعة فى مارس عام ١٩٤١ أنه لكى يقوم الفن الحر (هكذا لقبوه) برسالته فى مصر لا بد له من هذه الأسس الثلاثة :

اولا ـ الرد على تلك الموجة من التصوير الكلاسيكى المحافظ الذى لا يخجل من سوء مستواه الضحل ، ولا من جماله البشع ، ولا من تعربته تلك الطبقة من نسائه المحترمات .

ثانيا ـ اثارة التعجب فى اذهان الجماهير ... ذلك التعجب الذى يقولون أنه لا داعى له لأنه كثيرا ما يكون مقدمة لاثارة الوعى النفسى ولبعض الانقلابات الفردية والاجتماعية .

ثالثا ـ ربط نشاط الشباب الفنانين فى مصر بتلك الدائرة الكهربائية الواسعة التى يتكون منها الفن الحديث .. ذلك الفن العاطفى العاصف الذى لا يخضعه أى أمر مهما كانت صبغته الرسمية او الدينية أو التجارية ... ذلك الفن الذى نحس نبضاته القوية فى نيويورك ولندن والمكسيك وفى كل مكان من العالم يكافح فيه رجال لا يتطرق اليأس الى قلوبهم لتحرير التفكير الانسانى تحريرا مطلقا .

لهذا كانت تلك الجماعة تتسم نظرتها الاجتماعية باليسارية بينما كان يسود فنهم طابع السريالية . وهو اتفاق حدث مثله فى اوربا (١) ، ثم اتضح فيما بعد أنه مجرد اتفاق عرضى ، لأنه اتفاق على الوسائل فى تحطيم التقاليد السائدة فى المجتمع البرجوازى ، لكن الاختلاف ما يلبث أن يدب بعدئذ ، فاليساريون يهدفون الى اقامة نظام اجتماعى جديد على أنقاض المجتمع السابق ، وعندما نجحوا فى تكوين دول شيوعية نادوا بالواقعية الاشتراكية ، وهى عودة الى احترام المنظور مما يتفق وعقلانية كارل ماركس الذى استلهموا فلسفتهم منه ، وان كان المنظور فى هذه المرة هو« الواقع الاشتراكى » وهو الاتجاه الذى أرسى دعائمه فى الأدب مكسيم جوركى ثم مر بمرحلة تجديد على يدى شاعر مثل مايكوفسكى حتى بلغ قمة تطوره فى المسرح الملحمى عند برتولد بريخت . وهكذا نجد أن هذا التحالف ما لبث ان انفصمت عراه حتى استمعنا أخيرا (عام ١٩٦٣) الى خروشوف يهاجم الفن التجريدى ، تماما كما هاجم ترومان وأيزنهاور من رؤساء الولايات المتحدة هذا الفن نفسه لأنه لا يراعى « النظام » فى كلتا الدولتين .

ويبدو أن نشاط جماعة الفن والحرية استمر أربع سنوات من عام ١٩٤٠ حتى عام ١٩٤٤ ثم توقف بتوقف صدور المجلة الجديدة ليصبح مجرد نشاط فردى .

الاتجاه بعد الحرب العالمية الثانية

أما تيارات التجديد فقد استمرت ، وكانت اما تطورا للتيارات السابقة كما حدث فى لجنة النشر للجامعيين بالنسبة للرواية والمسرحية والقصة

---

(١) مجلة التطور ، العدد الاول ، يناير سنة ١٩٤٠

(٢) المجلة الجديدة ، العدد ٤٢٦ ، ٢٨ مايو سنة ١٩٤٢ .

(١) يقول هربرت ريد فى كتابه «الفن والمجتمع» ان الفنان السريالى يرى أن العيب قائم أساسا فى البناء الاقتصادى للمجتمع ، ويعتقد أن من غير المستطاع الاهتداء الى قاعدة مرضية للفن داخل الشكل الحاضر للمجتمع ومن ثم هو فنان ثائر ، لكنه غير ثائر فى أمور الفن فحسب ، وانما يبدأ ثورته بموقف ثورى فى الفلسفة ، ولكى نكون أكثر دقة نقول انه يبدأها بتلك الفكرة الثورية التى أقام عمادها كارل ماركس .

القصيرة عندما أخذت تنشر أعمال نجيب محفوظ وعادل كامل وعبد الحميد جودة السحار وعلي أحمد باكثير ومحمد عبد الحليم عبدالله ، واما تمردا على الأشكال السابقة كما حدث بالنسبة للشعر عندما ظهر اتجاه يهدف الى تحطيم عمود الشعر العربي ، وذلك عن طريق التحرر من القافية ومن وحدة البيت وعدم التزام تفعيلة واحدة في القصيدة الواحدة ، وهو اتجاه كانت له تمهيدات كثيرة ثم تبلورت على يد باكثير عندما قام بترجمة « روميو وجولييت » لشكسبير عام ١٩٣٨ (وان نشرت عام ١٩٤٦) ثم في مسرحية « نفرتيتي واخناتون » عام ١٩٣٩ وهي المسرحية التي أشار المازني في مقدمتها الى محاولة باكثير في ترجمته غير المنشورة ـ وقتئذ ـ لروميو وجولييت • كما دعا الى هذا الاتجاه نفسه لويس عوض في مقدمته لديوانه بلوتولاند الذي نشر عام ١٩٤٧ وان كان قد كتبه أيضا عام ١٩٣٨ • ثم ما لبث الاتجاه نفسه ان ظهر لدى الشعراء العرب في الأقطار الأخرى لا سيما العراق ولبنان •

لكن تيارات التجديد تلك ـ حتى ما وصل منها الى درجة التمرد ـ ظلت تحتفظ بالعلاقات المنطقية ، كما انها لم تناقش أزمة الانسان الميتافيزيقية في القرن العشرين • انما التيار الذي كان يهدف الى مواصلة تحطيم قواعد المنظور استمر من ناحية لدى مجموعات من الشباب المشتغلين بالفنون التشكيلية ظهر في أكثر من اتجاه وهو تيار يحتاج الى دراسة مستقلة وربما من دارس أكثر تخصصا في تاريخ فنوننا التشكيلية ، كما بعث من ناحية أخرى في المجال الأدبي على أيدي مجموعة من الشباب كان أكثرهم قد تخرج حديثا من كليات الجامعة •

وكانت الحرب العالمية الثانية قد انتهت ، وتركت بصماتها على الحركات الفنية والأدبية في الحضارة الغربية ، وقام الدكتور طه حسين هذه المرة في مجلة الكاتب المصري التي كان يراس تحريرها بمهمة تعريف القارىء العربي بهذه التطورات الحديثة ، فقدم له جان بول سارتر والبير كامو وفرانز كافكا وريتشارد رايت وغيرهم، كما قدم لويس عوض على صفحات هذه المجلة جيمس جويس وت •س• اليوت وغيرهما من كتاب الادب الانجليزي الحديث • بينما كان شبح القنابل الذرية يخيم على العالم • وفي مصر والعالم العربي كان الفساد السياسي والاجتماعي قد بلغ حدا شديدا من العفونة تبلور في نكبة فلسطين وانفض الشباب في مصر عن أحزاب ثورة ١٩١٩ لينضموا الى جماعات يسارية أو يمينية متطرفة بحثا عن حلول جديدة أو ليرفضوا الانتماء الى أية جماعة سياسية، بينما كان ارهاب السلطة الحاكمة يجثم على الجميع أملا في أن يستمر النظام السياسي والاجتماعي أطول فترة ممكنة (١) •

*

وكانت حركة ما بعد الحرب ـ التي تبلورت عام ١٩٤٨ ـ أكثر مصرية من حركة الفن والحرية ، فلم يكن بينهم أجانب أو متمصرون ، ولم يكن بينهم من يكتب بلغة أجنبية ثم تترجم كتاباته الى العربية كما كان الشأن في الحركة السابقة • كذلك كانت حركتهم حركة أدبية ، بينما كان الفن التشكيلي هو الذي يغلب على أصحاب الحركة السابقة • هذا الى أن أصحاب الحركة الثانية كانوا أقل اتفاقا حول الحلول الاجتماعية المقترحة ، ولهذا كانوا أقل ترابطا فلم ينضموا تحت لواء جماعة معينة أو حتى كتبوا في مجلة واحدة ، بل كانوا أكثر تحررا •

وقد عبرت هذه الجماعة عن نفسها في عدة مجلات منها مجلة البشير عام ١٩٤٨ ومجلة الفصول فيما بعد • ولعل ما جاء في افتتاحية البشير بتاريخ ٢ اكتوبر عام ١٩٤٨ ما يوضح اتجاه هذه الجماعة كما يوضح جذوره الثقافية ، فمما جاء فيها :

نحن أبناء ضالون •••

••• فقدنا الطريق الى أثداء أمهاتنا ••• حركتنا عشوائية

وخطواتنا فوق الماء ، ذلك لأننا أبناء ضالون •

لنا نقطة بدء •• وطريق •• وهدف ••

أما النقطة فهي الآن •• أما الطريق فهو « الفعل والتجربة »

(١) نجد تعبيرا واضحا عن هذه الفترة في الجزء الثالث من ثلاثية بين القصرين لنجيب محفوظ (قصر الشوق) • كما وصف لويس عوض هذا الجيل في مقدمة بلوتولاند بقوله : «فجيلنا معذب وجيلنا ثائر ، وجيلنا عاش في الارض الخراب التي انجلت عنها الحربان ورقص حول شجرة الصبار ، وجيلنا لم يولد بباب أحد ، وجيلنا يقرأ فاليري و ت • س • اليوت ، وجيلنا يكسب قوته بعرق جبينه ، وجيلنا يكافح الاستعباد والاستبداد الخ » •

كما عبرت عن هذا الجيل في قصتي (أيام الرعب) التي نشرت في مجلة الأديب البيروتية عدد سبتمبر سنة ١٩٥٠ ثم نشرت في مجموعة العشاق الخمسة باسم (العشاق الخمسة)

اما الهدف فهو التعبير المطلـــق ... أجـــل ، التعبير المطلق ،

بلا تاريخ .. منذ فقدنا الطريق الى الأنداء ...
مذ ادركت طفولتنا الهشة أن الفطام مسئوليـــة والتزام — وان شئت — أستاذية .

أجل نحن أبناء ضالون

أبينا الاستقرار مع أمهاتنا العجائز داخل أبيات الشعر العربى الموصدة ... مذ أبينا ان نمســـك بمذبة وندور حول عمود الشعر المقـــدس لاصطياد معنى لم يسبقه الينا أحد ..

مذ أبينا أن تتخذ من عربات الترام ، والسيارات العامة اماكن لاقتنام الشطائر المحشوة بالقصص والمقالات والمذاهب الفلسفية ..

اجل ، نحن أبناء ضالون أيها القارىء ...

لاننا أبينا السجود فى محراب البلاغة التشبيهية ، والمنطق الأرسططالى والرياضة الاقليدية ..

لاننا أبينا الطمأنينة الرخيصـــة فى أحضـــان الكناية والجناس والتشبيه ...

لاننا أبينا الوقار الأسود فى حفــــائر المقولات والقياس .. بنوعيه ..

لاننا أبينا الجثو أمام الضرورة المطلقة فى المثلثات والدوائر والخطوط المتوازية ..

بلاغتنا تعبير عن ..
ومنطقنا تناقض فى ..
ورياضتنا .. احتمال ومصادفة ..

... اننا لم نعـد نؤمن بالتراصف والتمـــاثل والتشجيرات الزخرفية

... لم نعد نفزع من الفراغ والعدم كما كانت تفعل أمهاتنا العجائز .. أن الطبيعة نفسها لم تعد تفزع من الفراغ والعـــدم .. فهكذا حدثتنا ذرات « بوهر » وأقاصيص « كفكا » وأشعار « ا ليوت » وتماثيل « مور » وموسيقى « سوينبرج » .
وهكذا بدات ضلتنا الفنية ...

هكذا بدات أجل ... عندما فقد المكان طبيعتـــه الجغرافية الصلدة ، وانماع جسده تحت عجلات عربة « خرونوس » .

هكذا بدات أجل .. عندما امتلأت قلوب الأعداد والمعادلات بالعواطف والمشاعر والانفعالات .

عندما صاغ « هيزنبرج » من المصادفة قانونا ...
وعندما غمرت الموجة قلب الميكانيكا
واستحال قوس قزح الى كم منفصل .

وعندما احال فرويد أمهاتنا الى عشيقات
وعندما أنجبت احدى القردة « تشارلس دارون »

وممن شاركوا فى هذه الحركة بدر الديب ، وفتحى غانم ، وأحمد عباس صالح ، وعباس أحمد . ومما يجعل مهمة تتبع هذه الحركة عسيرة ، أن من بين مظاهرها عدم حرص أصحابها على نشر ما كتبوا ، اذ كانوا يكتفون بقراءة ما كتبوه على بعضهم بعضا . فلم ينشر مما كتب الا جزء ضئيل . كما أن البعض ، وان كان قد نشر محاولاته فى بعض المجلات ، الا انه لم يحرص على جمع ما نشره فى كتاب ، اما لانه انصرف عن الكتابة ، واما لانه — حين أتيح له ان ينشر مؤلفاته على نطاق واسع فيما بعد — استبعد ما كتبه فى تلك الفتـــرة اعتقـــــادا منه أنه لن يلقى استجابة من جمهور القراء ، وانه من الأفضل أن يقدم لهم ما كتبه فى المرحلة التالية « المقبولة » من تاريخ تطوره الادبى . وهكذا ظل انتاج هذه المجموعة فى تلك الفترة بعيدا عن عامة القراء لا يمكن التعرف عليه الا من القليل الذى اتيح له أن ينشر مبعثـــرا فى الصحف .

●

وقد تفاوتت هذه المجموعة فى تحطيمها للأساليب التقليدية بحثا عن أسلوب جديد . ولعـــل حرف الـ ح» لبدر الديب — وهو كتاب هام فى تاريخ تلك الفترة الأدبية لم ينشر حتى الآن — لعله أبرز تلك المحاولات . أصداء رامبـــو ونيتشــــه وكيركجورد وكافكا و ت. س. اليوت والقـــرآن والانجيـــل تختلط بكلماته واسلوبه ومضمونه وموسيقاه . لا يخضع لقالب ادبى متعارف عليه ، انه ليس شعرا وان كانت فيه روح الشعر ، وهو ليس مسرحية وان كان يتخلله حوار ، وهو ليس رواية ولا مجموعة قصص قصيرة وان كنا نستطيع أن نتتبع فى بعض مقطوعاته خطا قصصيا ، وهو ليس مجموعة مقالات . بل ان أجزاءه لا تتشابه فيما بينها ، بعضها أقرب الى الخواطر وبعضها أقـــرب الى القصص ، بعض مقطوعاته لها عنوان وبعضها الآخر بلا عنوان . ومع ذلك فان هذه المقطوعات تربط بينها وحدة واحدة ، هى الدعوة للوقوف عند الحرف والبحث عن الجملة . يقول بدر الديب مخاطبا حرف الـ ح» ومشيرا فى الوقت نفسه الى قصة موسى :

ح ح ح ح ح
انا احبك وأحيا احيا فيك

لقد طفت عليك العيون .. ستفتك بك الحروف

وضعتك فى صندوق صغير وأسلمتك باحرفى الى اليوم الكبير .

أنا وحدى ... وحدى أقصـــك .. وصندوقك الصغير يرقص رفيقا على اليم .

قد حطمت الواحى ، ونبـــذت أولادى ، أولادى الثلاثة عشر .

سأظل وحدى ... وحدى معك فى الدخـــان والنـــار ..

وفى الأسطر التالية ـ شأنها شأن بقية أسطر الكتاب ـ يعبـــر المؤلف عن ثورته على الأساليب التقليدية ، وهو يعبر عن هذه الثـورة اســلوبا ومضمونا :

أنا أتصدق على كـــل من هو عاقل مطمئن الى الحوار المستقيم المفضى الى الحديث .

أنا أتصدق عليه بالحديث قبل أن يحاورنى

. . . . . .

التوالى ساذج بسيط كأنه هرولة أطفال أو خرير الميـــاه أو تعاقب أشجار النخيل أو الجمل المرصوصة على الأرض أوالقافلةالعربية أو الكلمات المنمنمةعلى سطر أو كل شيء مستطيل .. مستطيل .. وجوده وحياته فى الحركة التالية للحدث .

لقد جاوزت الملال والتوافه ... وراء الملال حدث ... عبر التوافه حدث .

وكل الحياة هناك فى الأرض الحرة حيث يجمعون الأحلام فى سلال مسروقة من الجراج .

أنا حر لأننى عبرت العقبة الكؤود فى عيـــون القارىء السامع .

الادراك عجينة لزجة مصبوبة فى قالب

والتعبير اطفال صغيرة مسيجة فى حديقة .

الشعر والقصة والحوار المنسجم فعولن .. فعولن .. فعولن ..

بيت كمعناه ليس فيه معنى سوى أنه فضول .

أنا وصديقى فى الحدث الذى حدث ..

وفى المساء عندما تهجع المدينـــة يمر الرجـــال العاملون فيجمعون القاذورات من الطـرق والبيوت وتحت النوافذ فى الحارات الضيقة وهناك من الأراضى الخربة وراء البيوت ومن الصـــناديق الرصاصية الخضراء موزعة فى الشوارع كأنها وعى مرير .

وتمضى القافلة موزعة التوالى فى المكن المتعدد حتى النقطة الأخيرة .

لا ... لن يحرقوا القاذورات هذه المرة .

لقد استعمرتها عيونى وأنا أرفع عليها علمى

أنا حر لأننى أحمـــق قدمت عن أمى وأبى قد خرجت مع المسيح أصطاد « الوحوش » .

أنا حر لأن حريتى مواصلة ، والمواصـــلة عطاء والعطاء هو الخلق الجديد .

أنا الخلاص الحر من أرض الأثداء والطفـــل المفطوم

وقد وهبنى الروح القدس كلمة السر وها أنا أذيعها على العالم أخرجوا بها الشياطين واشـــفوا المرضى والعاجزين .

أنا على بركة الرب أذيع ببركتـــه كلمـــة السر تواصلوا وصلوا وواصلوا فى المواصلة (١) .

●

وقد علق الأستاذ توفيق حنا فى رسالة لهالى بدر الديب على حرف الـ «م» جاء فيها :

... هل فى هذه الكلمات صور تفهم أو تلمس .. لا ... أنا قلت انها محاولات والمحاولة لا تفهم ولا تلمس الا اذا تـكررت .. ثم نجحت ... ثم تجسدت فى صورة يجمدها النقد فى أحكام قيمية ... أو فى مذهب جديد .

لا كلاسية هنا ولا رومانتية ولا فوقمية (من فوق الواقع ترجمة سيريالية) ولكنها شيء آخر ... شيء هو كل هذا بالاضافة الى هذه الخطوة الجديدة ... لعله شيء فوقعى اذ أن الفوقمية مذهب يتضمن كل المحاولات الجديدة التى تريد الخروج عن طريق طرقه الناس كثيرا حتى أزعجته الأقدام والأنفاس .. والناس ..

---

(١) ـ البشير ، العدد السابع ، ص ١٢ ـ ١٣ .

اذن هذه الكلمات محاولة فوقعية .. ولكن جهد الكاتب جهد جبار عنيف لأنه لخص فى كلماته كل هذه المذاهب التى لم يمر بها الأديب العربى بانتظام تاريخى ومذهبى واجتماعى من كلاسية الى رومانتية الى فوقعية .. فكأنه بهذه الكلمات يقفز قفزة مزعجة خطرة .. لعلها عبقرية أو مجنونة ... ولكنها قفزة بهلوانية اداها فى يسر وفى رشاقة وفى بساطة رائعة ومريعة أو بساطة فظيعة .

هذا الحرف يقف لحلم .. ان الكلمات أحلام .. احلام حرة .. أحلام يقظة فكرية أو يقظة فنية أو يقظة حوارية ..

نعم هذه الكلمات حوار انسان حائر مع نفسه ومع ثقافته فهى حركة جرد وهى أشبه ما يكون بميزانية آخر العام التى تقوم بها شركة مساهمة .

نعم .. هذه الكلمات حوار ..

والقارىء الذى لا يقف مع الكاتب فى جو روحى واحد تزعجه هذه الكلمات وكأنها مكتوبة بلغة اجنبية يجهلها كتابة وقراءة .

■

كذلك كتب بدر الديب عددا قليلا من القصص القصيرة فى تلك الفترة - بين عامى ١٩٤٧-١٩٥٢ مثل قصص فريده وتوحيده (الفصول ، اكتوبر، ١٩٤٩) والوسيط (الأديب البيروتية ، ابريل ١٩٥٢) والكلب (الأديب البيروتية ، سبتمبر ، ١٩٥٢) وخالتى أمينه ، كما كتب عدة مسرحيات منها (الدم والانفصال) و (مارجريت امرأة غريبة) وهى جميعا تتسم بنفس الثورة أسلوبا ومضمونا .

أما الباقون فكانت أغلب محاولاتهم فى القصص القصيرة . ففتحى غانم نشر قصصا لم يجمعها فى كتاب حتى اليوم على كثرة ما نشر من مؤلفات ، مثل قصص خضرة البرسيم (الفصول ، يونيه ١٩٥٠) والقزم والعملاق (الفصول ، يناير ١٩٥١) وغروب الشمس (الأديب ،اكتوبر ١٩٥٢) . وليس من الممكن تلخيص احداها لان القصة هنا تتجاوز الحدوته التى يمكن تلخيصها ، فالقصة هى اسلوبها والأسلوب هو القصة ، ولكن الظاهرة التى ربما تشترك فيها هذه القصص - والتى تجعل الأسلوب والحدث والشخصيات والموضوع فى وحدة عضوية - هو هذا الخلط بين العالمين الداخلى والخارجى للنفس الانسانية ، ومما تجدر الاشارة اليه أن جميع هذه القصص مكتوبة بضمير المتكلم . وقد تخلى فتحى غانم عن هذا الاسلوب الثورى فى التعبير الفنى حين اشتغل بالصحافة فحرص أن يكون بسيطا واضحا يستعمل وسائل الاثارة والتشويق بطريقة حرفية ، فكتب قصصا ربما كان بعضها جيدا من الناحية التقليدية - ولعل رواية (الجبل) هى خير ما أنتجه فى تلك الفترة - لكن لا يمكن النظر اليها كمحاولات رائدة نظرتنا الى هذه المجموعة الأولى من قصصه القصيرة . لهذا عندما حاول فتحى غانم أن يسترجع اصالته الفنية فى رباعيته « الرجل الذى فقد ظله » ثم فى روايته « تلك الأيام» استفاد من الأسلوب الذى سبق أن اكتشفه بنفسه ولنفسه لم تخلى عنه ، بل ترددت فى رباعيته شخصيات سبق أن كانت ابطالا لقصصه القصيرة المبكرة ، ولكن رباعية « الرجل الذى فقد ظله » لم تكن مجرد عودة الى المرحلة المبكرة ، بل كانت محاولة للتوفيق بين الحرص على تقديم اسلوب مبتكر ، يصل فى الوقت نفسه الى أكبر عدد ممكن من الناس .

■

كذلك نشر احمد عباس صالح قصصا لم يجمعها فى كتاب حتى الآن ، ولعل قصته « فى أثناء العمل (الفصول ، مايو ١٩٥٠) هى أبرز قصصه التى خرج فيها على الأسلوب التقليدى ، ولعل ذلك راجع الى موضوعها ، فهى تروى حلم يقظة جنسى لموظف فى أحد المكاتب حول زميلته فى العمل .

أما عباس احمد فليس بين أيدينا الكثير مما نشره فى تلك الفترة ، لكن يكفى أن نشير هنا الى « رقصة القرن العشرين » (البشير ، ٩ اكتوبر ، ١٩٤٨) التى يعبر فيها عن أزمة الانسان فى القرن العشرين ، ونقتبس منها فقرة قد تعطى فكرة عن الأسلوب الذى انتهجه عباس احمد .

« قلت لنفسى همسا » وانا اتمدد بقربها فى الكهف : ان التمثال أعمى .. وجسده من الرخام الأحمر .. ثم قربت وهج السيجارة من معصمها فرأيت عقرب الساعة يشير الى القرن العشرين .. ورأيت الانسان ببذلته السوداء الأنيقة وقد الرصيف الطويل يدخل الى ساحة رحيبة صفت فيها

الرؤوس الصلعاء الواحدة بجانب الاخرى .. ورأيت الانسان يرقى منضدة عالية من خشب الأبنوس الأسود ويخرج من وراء منديله المعطر منظارا أمريكيا ويضعه على عينيه بأطراف اصابعه الطويلة ثم ينشر ورقة بين يديه ، ويتلو على الرؤوس المصفوفة كلاما شجيا .. ويقول : الانسانية . والحضارة والسلام العالمى .. فما أن ينتهى حتى ينفجر العالم ويذبح الناس بعضهم بعضا » .

●

ولعباس احمد مجموعة من الكتابات غير المنشورة لا تكاد تندرج تحت قالب ادبى متعارف عليه ، وان كنا نستطيع أن نتتبع خطا قصصيا فى أغلبها ، من هذه الكتابات « روح العصر » وقصة « احمد الديب» و «البحث عن تراب» و «الملعقة الفضية» و «كشف الهيئة » ، وكتابات أخرى بلا عنوان ، كما أن بعض هذه الكتابات لم يكتمل ، وبعضها له اكثر من نسخة تتباين نصوصها لم يحسم الكاتب امره ليختار بينها . واريد أن أقول ان عدم وجود عنوان لبعض الكتابات وعدم اكتمال بعضها وعدم ادراج أكثرها تحت قالب ادبى متعارف عليه ووجود أكثر من نص للعمل الواحد ، كل ذلك يعتبر من الخصائص المميزة عن هذه الكتابات شانها فى ذلك شأن ما يتميز له اسلوبها ومضمونها .

ان « روح العصر » تبدأ فى احدى النسخ بتلك البداية ؟

« لماذا لا يحاول مرة اخرى ، لقد بذل جهده الى الحد الذى ليس وراءه حد ، واصبح من حقه أن يطلق نفسه نهبا للياس والقنوط ، ولكن الا تكون المرة القادمة هى المرة الصائبة ، الا يستطيع الانسان أن ينسى أن للمحاولة غاية ، فيظل يحاول الى أن يطبق عليه الأرهاق او الموت فيسقط وينتهى الأمر ، ثم ماذا عليه ان هو اخفق ، بل ماذا عليه ان هو أصاب .. كل شىء ضاع ، وكل شىء سيضيع وهو مضطر بين هذا وذاك أن يحدث حدثا ، ليس من حدوثه بد ، وان لم يكن من وراء حدوثه غاية او هدف » .

اما هذا الحدث فهو محاولة الراوى ان يدق مسمارا بحجر فى حائط ليجعل منه شماعة لمعطف سرق منه .

ويقدم لنا عباس احمد صورة لبطله تكد تعبر عن خصائص كتاباته فى تلك الفترة فهو يقول :

« وكان م ــ فى مثل هذه الأحوال ــ يجد نفسه متخبطا فى أفكار غريبة ــ وقد لا تتسلسل أفكاره وقد لا يترتب بعضها على بعض ، وقد لا يكون لأفكاره فى حد ذاتها مضمون .. ولكنه لا يلبث ان ينتهى الى حال من الوجوم راكد آسن ، وكثيرا ما يستنقذ نفسه من براثن تلك الحالة بأن يتحدث الى نفسه بصوت مسموع أو بأن يغنى غناء مكتوما لا يقول فيه الفاظا بمعنى الكلمة ، انما هو صوت يمتد ويتلوى ، ويحوم حول عواطف لا يمكن أن تتحدد أو تبين . ولكنه فى ذلك اليوم لم يجد فى نفسه رغبة فى الحديث أو الغناء . فقد كان يشعر بنوع من السخط لا يمكن توجيهه الى شىء بالذات . كان يريد أن يحدث حدثا ــ غير الموت ــ يكون فيه حسم ونهاية ، ويواجه به نفسه مواجهة عارية ، ويتخلص من الارتداد او الالتواء او الازدواج » .

وعندما فشل م. فى دق المسمار فى الحائط أمسك به ومزق فتاة الكوكاكولا المرسومة على ورق استعاض به عن زجاج مكسور فى النافذة ، وعندئذ انفجرت العاصفة وهطل المطر ..

«وكانت فتاة الكوكاكولا مخرقة العينين ، ممزقة الجسد ، وكانت لا تنفك تتثنى وتتلوى مع عصف الريح ، وكان م. هامدا فى مكانه وفى عينيه نظرة تشف لا يمكن أن يستدل منها على شىء ، وكانت المياه تنفذ اليه من خلال الشباك ، ولكنه لم يعر ذلك اى اهتمام . ليس فى امكانه شىء يفعله ، والمرء فى هذه الحالة يجب أن يظل محايدا كما لو كان شيئا ميتا » .

هذه مجرد نماذج من تلك الكتابات ، يضيق المجال لو تتبعناها كلها ، وواضح أنها كانت تعكس باسلوبها ومضمونها ازمة الانسان فى القرن العشرين مضافا اليها ازمة تخلفنا الحضارى فى ذلك الوقت .

الاتجاه فى الاسكندرية

وقد عاش عباس أحمد جزءا من تلك الفترة فى الاسكندرية ، وان لم تكن موطنه ، كان فى أثنائها على اتصال بالقاهرة . لكن يبدو أنه كانت فى الاسكندرية ــ وفى تاريخ أسبق ــ محاولات مماثلة من شبابها . تدلنا على ذلك مجموعة « حيطان

عالية » للأستاذ ادوار الخراط ، الذى نعلم من غلافها الخلفى انه من مواليد الاسكندرية ، ومن أبنائها ، وانه حاضر وكتب أبحاثا فى الوجودية والسيريالية . وقد دون المؤلف تاريخ تأليفه كل قصة من قصصه ، ونلاحظ أن خمسا من قصصه الاثنتى عشرة التى تضمها مجموعته قد كتبت أو بدئت كتابتها ما بين عامى ١٩٤٣ ، ١٩٤٥ ثم انقطع المؤلف عن الكتابة القصصية ولم يستأنفها الا عام ١٩٥٥ . وتتميز قصص هذه المجموعة — قديمها وحديثها — بالربط بين عالمى الحلم والواقع ، وتحطيم الزمان والمكان ، واستخدام المونولوج الداخلى ، واللجوء الى الرمز . وتفسية أبطال المجموعة مغلقة داخل حيطانها العالية التى تقف حائلا بينها وبين الاندماج مع الآخرين ، فهناك حيطان تقف بين الزوج وزوجه والزميل وزميله والوالد وابنه ، بل ان ثمة عداوة وغرابة ومقتا بين الانسان ونفسه . واسلوب المجموعة يفيض شاعرية وحيوية .

●

ولم يكن ادوار الخراط وحده ، بل كان له زملاء فى هذا الاتجاه ، لعل من ابرزهم محمد منير رمزى الذى كتب مجموعة شعرية صغيرة — لم تنشر — بين عامى ١٩٤٣ ، ١٩٤٥ ، وهى مجموعة تتفاوت بين الرومانسية الحزينة والرمزية والسريالية لا سيما فى رباعياته ، ولعلنا نستطيع ان نتعرف على اتجاه منير رمزى مما دونه تحت عنوان « بقايا شموع » وقد كتبها بالانجليزية وترجمها الى العربية صديقه ادوار الخراط . قال صاحبها فى أولها أنها « علامات الطريق فى تاريخ حياتى » .

الميلاد : تنفيمات الرماد والفحم الذى لم يحترق تماما — وقود آلية شاذة مريضة .

الحب : سبب الوجود Raison d'etre لطفيل ، رجيم بلعنة وعيه بنفسه .

النساء : فخار الصينى ، قذر خشن ، يصقله ويعبده الشعراء والبلهاء .

الأزهار : اوان ملونة تمتص فى عروات بدل الحيوانات الأنيقة ، وتنمو كذلك على أحجار القبور .

الذكريات : نغمات الساعات المسترخية ، بعد أن ماتت وشاهت ، ساعات كانت عساها تكون .

الجمال : نغمة فى الأشياء ليست هناك ، انعكاس نفس منغومة .

الدموع : التفافات نفس مسرفة الحساسية تجعل العالم المعرى شيئا ما أبلغ حقارته . صدمة المشاعر وقد تحولت الى تطهير .

الأفكار : تماثيل فى أطر من التخييل Fantaisies مصنوعة من البللور الملون : يبهت اللون فى شمس الخريف ، أما البللور فينشرخ عند هبة نفس قوى .

الشعر : هذيان رأس متورم وقلب متورم ، يطهر تورم رؤوس وقلوب أخرى .

الحياة : الموت مطولا ومحولا . دورة الرماد القانط .

الفلسفة : تفسير عساه لن يكون لعالم غير جدير بام ، وكيف ، لعبة القوة لأذهان متسامية .

الجنون : حركة غير مدركة نحو عالم تكون فيه الأفكار والكائنات والأشياء دلالات أوثق وأكثر قربى .

فم : ظلام حور تحت الأرض ، حيث تهدهد الديدان البقايا ، الآن كئيبة تتوق للاغفاء ، قلب امرأة .

السماء : أغنية نوم أعذب من أن تكون شيئا ما ، فى حديقة من زهور « تعال — عش — معى » .. « ولا — تنسنى » .

الانتحار : ان تقلب آخر ملعقة تقيس بها الليالى المنكوبة بعد أن تتخم نفسك بحب يائس ، فى حلم لا اله فيه . اسكات آخر نبرة من صوت مكسور : « لقد عرفتهم جميعا ، عرفتهم جميعا » .

ومن الواضح أن السطور الأخيرة تشير الى الشاعر الانجليزى ت. س. أليوت لا سيما قصيدته « أغنية العاشق الفريد بروفروك » . ويبدو أن منير رمزى حين كتبها كان يفكر فيما ينوى أن يفعله وشيكا بنفسه ، فبعد أيام من كتابتها ، وضع حدا لحياته ، وبذلك أقدم على ما لم يقدم عليه الآخرون ممن اكتفوا بالتعبير عن أزمتهم وأزمة عصرهم .

شيخ النقاد يتحدث ..

بقلم فؤاد دوارة

- كنت طالباً بكلية الحقوق وفي قسم بكلية الآداب في وقت واحد ..
- ٩ سنوات في فرنسا كونتني عقلياً وعاطفياً وانسانياً ..
- أجمع النقاد على أن « مدام بوفاري » أروع قصة في العالم ..

عام ١٩٢٥ ، والجامعة المصرية الأهلية قد تحولت الى جامعة حكومية ، وأنشئت كلية الحقوق الى جوار كلية الآداب ، وان ظل طلاب الكليتين يدرسون معا في السنة الأولى برنامجا تحضيريا في الادب والتاريخ وعلم النفس والاجتماع واللغات الكلاسيكية .. وذات يوم دخل اليهم استاذهم الدكتور طه حسين ليعلنهم انه سيلقي عليهم محاضرة في ثلث ساعة عن « الشعوبية وانتحال الشعر » ، عليهم بعد أن ينتهي منها كتابة ملخص لها في مدة لا تزيد على خمس دقائق .

وبعد ان انتهوا من كتابة ملخصاتهم حملها الاستاذ معه ، وفي اليوم التالي عاد ليعلن ان احسن تلخيص قرأه هو تلخيص الطالب محمد عبد الحميد موسى مندور ، واستدعاه لمقابلته بعد انتهاء المحاضرة وسأله :

— ما الكلية التي طلبت الالتحاق بها ؟
واجاب الطالب :

— كلية الحقوق يا دكتور ..

— ولماذا ؟

— لاتخرج وكيلا للنيابة ..

فقهقه الدكتور طه حسين وعاد يسأل تلميذه :

— ولماذا وكيلا للنيابة بالذات ؟

— لانه الرجل الذي تهتز له بلدتنا كلها عندما يحضر اليها ..

— انا فلاح صحيح .. يا بني ان لديك استعدادا أدبيا لا شك فيه ، وخسارة ان تدفن نفسك في هذه المهنة . انا انصحك بان تعدل عن الحقوق الى الآداب ، وامل كبير في ان تتفوق وان تسافر في بعثة الى اوربا بعد تخرجك لتعود وتعمل استاذا في الجامعة .

ولكن الطالب الريفي رفض عرض استاذه في ادب وأصر على البقاء في كلية الحقوق ، فقال الاستاذ :

— انا فلاح مخه ناشف ..

ثم صمت قليلا ليستطرد قائلا بعد لحظات :

— طيب يا سيدي ، ابق في الحقوق كما تريد ، ولكن على ان تلتحق ايضا بكلية الآداب في نفس الوقت ، وأنا اتعهد باعفائك من مصروفات كلية الآداب ، ولن يصعب عليك الجمع بين الكليتين لان الدراسة بعد السنة الاعدادية ستكون في الصباح بالحقوق وبعد الظهر بكلية الآداب ..

ووافق الطالب على هذا الرأي والتحق بالكليتين معا ، ولولا ذلك لكان من الممكن ان يكتفي

بدراسة الحقوق وحدها ويعمل وكيلا للنائب العام كما تمنى ، ويستمر بعد ذلك فى السلك القضائى ليصبح اليوم المستشار محمد عبد الحميد مندور ، ولفقدنا بذلك أكبر ناقد عرفه أدبنا الحديث ، ولفقدت مكتبتنا عشرات الكتب القيمة المؤلفة والمترجمة التى أضافها اليها ، والتى كان لها أكبر الأثر فى توجيه حركة النقد المعاصر ..

واذا كان لهذا الموقف أثره الحاسم فى توجيه مستقبل ذلك الشاب ، فقد سبقته مواقف أخرى هامة ، وتلته مواقف أخرى أكثر أهمية هى التى صنعت لنا الدكتور محمد مندور شيخ النقاد المعاصرين ، فلنستمع اليه وهو يحدثنا عن أهم المواقف فى حياته ، عن قراءاته ، وأحداث طفولته ونشاطه الفكرى والسياسى ، والمعارك الأدبية التى خاضها .. عن قصة حياته :

الطريقة النقشبندية

ــ ولدت فى ٥ يوليو سنة ١٩٠٧ فى كفر مندور بالقرب من منيا القمح بالشرقيه . تريد أن تعرف لماذا سمى كفر مندور .. كان جدى يقيم فى بلدة كبيرة قريبة من كفر .. (..) « التلين » ، وكان له فيها « بلك » يتخذه مقرا لتجارة القطن والحبوب فضلا عن الزراعة التى كانت مهنته الأصلية ، ويبدو أنه كان يقرض النقود بالربا ، وكان فيما علمت رجلا ناجحا فى عمله الزراعى والتجارى ، فقد ترك عند وفاته ٤٥٠ فدانا تفتتت بين أبنائه الذكور العشرة وبنته الوحيدة التى عاشت بعده ، ومن هذه الفدادين تكون الكفر الذى يحمل اسمنا ، وكان قبل ذلك يعرف باسم « كفر الدير » اذ كانت به كنيسة وكان معظم سكانه من الاقباط .

وكان والدى رحمه الله يقرأ ولكنه لا يستطيع أن يكتب ، وكان متدينا ينتمى لمذهب صوفى اسمه الطريقة النقشبندية ، ومعناها النقش على القلب . وكان رائد هذا المذهب الشيخ جوده ابراهيم بمنيا القمح ، وما زال له هناك جامع كبير يحمل اسمه . وما أكثر ما حدثتنى والدتى وأنا طفل صغير عن خطوات أبى فى هذه الطريقة وكنت أتأثر جدا بما أسمع ، وبصفة خاصة قصة الخلوة وهى حجرة صغيرة أقامها أبى فى حقله وخلا فيها لذكر الله أربعين يوما لم يأت فيها الى البيت قط .

وشاهدت فى البيت سبحا طويلة من ذوات الالف حبة ، وعلمت أن أبى ظل يردد عليها اسم الله حتى انتقش على قلبه . وبالفعل كان أبى رجلا متسامحا يبغض العنف والشر رغم ما اشتهرت به أسرة مندور من ضراوة وقوة شكيمة فى الجهة كلها ، ولكن والدى كان خلقا آخر ، يردد دائما قوله تعالى : « واذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما » ، وقوله : « ادفع بالتى هى أحسن فاذا الذى بينك وبينه عداوة كأنه ولى حميم » .

وكان رحمه الله يحفظ العديد من آيات القرآن الكريم ويرددها فى كل مناسبة ، فجعلنى ذلك أحرص على حفظ أكبر قدر استطعت حفظه من القرآن . وقد عزز هذه القيم الروحية فى نفسى أن جدى « موسى مندور » أوقف خمسة وعشرين فدانا لدوار الضيافة والجامع ، وكان الدوار يظل مفتوحا ليلا ونهارا ليأوى اليه عابرو السبيل حيث يجدون المأوى والطعام ، وكان الناس لا ينقطعون عن العبادة فى المسجد ، ويخيل الى أن هذه النشأة الأولى فى ذلك الوسط الروحى والأخلاقى هى التى غرست فى نفسى التمسك بالقيم الأخلاقية والحفاظ عليها دائما مهما كلفنى ذلك من ثمن .

معجزة عند « بحر مويس »

فى حوالى الخامسة من عمرى ، أرسلنى أبى الى كتاب الشيخ عطوة الذى بنت له الأسرة فى أرض الوقف حجرة واحدة كبيرة كانت هى الكتاب كله . وعلمنى الشيخ عطوة رحمه الله القراءة والكتابة والحساب وجزء عم وجزء تبارك على اللوح الصفيح الذى كنا نكتب عليه الآيات المقرر حفظها بالقلم البوص .

وذات صيف اصطحبنى أحد أبناء عمى الكبار الى القاهرة ، حيث اشترى لى بدلة أذكر أنها كانت شبيهة ببدل ضباط البحرية ، وعلمت بعد ذلك أن شراء هذه البدلة كان معناه أننى سأذهب فى الخريف الى مدرسة الالفى الابتدائية بمنيا القمح حيث يلبس التلاميذ بدلا .

وفى المدرسة الابتدائية كانت ظروفى سيئة للغاية ، فقد كان الناظر فى منتهى القسوة وكان يضربنا ضربا فظيعا ، فشلت شدة الخوف ملكاتى ولم المع خلال هذه المرحلة ابدا . وكان على ايضا ان استيقظ مع الفجر لاركب الحمار واقطع به حوالى ستة كيلو مترات لاصل الى منيا القمح حيث المدرسة . وفى الطريق الطويل كنت اتعرض لمضايقات من اولاد وتلاميذ يكبروننى سنا ،وكنت اخشاهم ، كل ذلك اثر على واربكنى فى مرحلة الدراسة الابتدائية .

•

وقامت ثورة عام ١٩١٩ وانا طالب فى مدرسة الالفى الابتدائية بمنيا القمح ، وما زلت أذكر بوضوح تام يوم خميس خرجت فيه من المدرسة وتوجهت الى الوكالة التى كنت اترك بها حمارى ، واخذته وسرت به حتى وصلت الى جسر ترعة « بحر مويس » واذا بى امام مظاهرة ضخمة يقودها رجل اسمه « البيطار » مهنته صنع حدوات الخيل . وكان يهتف بسقوط الانجليز فى الميدان امام المركز وتردد جموع الفلاحين الهتاف وراءه فى حماسة كالهدير . وفجأة خرج من المركز اثنا عشر جنديا انجليزيا حموا ظهورهم فى حائطه ونصبوا مدافعهم الرشاشة واستقبلوا المتظاهرين بسيل من الرصاص راح ضحيته ما يقرب من ١٥٠ شهيدا فى طليعتهم البيطار . وقد رأيته وهو يجرى وقد استقرت الرصاصات فى جسده ليلقى بنفسه فى بحر مويس لتبرد النار التى احرقت جسده ، وصنع كثير من المصابين مثل صنيعه ، وعلمت بعد ذلك ان تيار بحر مويس حمل بعض الجثث حتى وصل بها الى القناطر التسع فى الزقازيق .

وظل اهل المركز وقراه يتحدثون عن هذه المجزرة مدة طويلة . واذكر أن اهل قريتنا قرروا أن يخرجوا جميعا بفؤوسهم لتدمير سكة حديد الحكومة التى تحمل القوات البريطانية الى جميع انحاء البلاد لقمع الثورة ، غير أن رسولا من قبل محمد عثمان باشا اباظة جاءهم من بلدة «الربعماية» يخبرهم ان الباشا لا يوافق على خروجهم لتحطيم السكة الحديد ويحذرهم من مغبة هذا العمل ، وكم كان غيظى عندما رأيت رجال القرية يستمعون لهذه النصيحة ويعودون الى منازلهم وحقولهم . وان كانوا قد نفسوا عن غضبهم بعد ذلك ببضعة ايام عندما حل موعد السوق الذى كان يقام فى « التلين » كل ثلاثاء ، فحطموا السوق تحطيما وحمل كل منهم ما استطاع حمله من قطع الحديد والخشب التى تخلفت من هدمه ، وتعرضت قريتنا والقرى المجاورة بهذا السبب لحملة بوليسية انتقامية استمرت بضعة ايام .

وفى سنة ١٩٢١ نجحت فى امتحان الشهادة الابتدائية نجاحا عاديا ، ولما كانت الزقازيق عاصمة مديريتنا لم تنشأ بها مدرسة ثانوية بعد ، فقد الحقنى ابى بالقسم الداخلى بمدرسة طنطا الثانوية . ورأيتنى بذلك انتقل من جحيم مدرسة الالفى الى جنة مدرسة طنطا حيث الامن وعدم الضرب ونظافة الحياة ونظامها وراحتها ، فبدأت مواهبى المكبوتة تتفتح ، ولم البث ان اصبحت الاول فى فصلى ، ثم الاول على السنة الاولى كلها ، وحافظت على السبق طوال مرحلة الدراسة الثانوية ، وحصلت على البكالوريا من القسم الادبى عام ١٩٢٥ ، وكان ترتيبى الثانى عشر على القطر كله رغم انى فصلت لفترة غير قصيرة فى أواخر العام بسبب تزعمى للطلبة فى الاضراب والمظاهرات ضد الانجليز وحكومة زيور التى خلفت حكومة سعد زغلول اثر مقتل السردار .

وكانت نتائج امتحاناتى فى المرحلة الثانوية تنتشر فى اسرتنا وكفرنا كله ، فاعتقد الجميع انى موهوب وان المجد ينتظرنى ، وصدقت هذا الزعم ، وكان لترديده على اذنى اكبر الأثر فى ملء نفسى بالثقة والاعتزاز وحفزى على بذل المزيد من الجهد للتفوق ، وقد لفت ذلك الى انظار بعض خيار المدرسين فى مدرسة طنطا الثانوية ، وبخاصة الشيخان السباعى بيومى ، وأحمد هاشم عطية ، اللذان كانا يدرسان لى اللغة العربية وآدابها ، وأصبحا بعد ذلك استاذين بكلية دار العلوم . واذكر ان هذين الاستاذين الفاضلين تبرعا لى ولزميلى على حافظ بهنسى (الاستاذ الآن بكلية آداب جامعة الاسكندرية) بدروس خصوصية فى الادب العربى ، خصصاها ليقرأ معنا صفحات من امهات الادب العربى القديم مثل « العقد الفريد » و « الكامل » فاحببت الادب منذ ذلك الحين ، واستقر فى نفسى انه الوسيلة السليمة لتهذيب

النفس والذكاء . واخذت ادخر كل ما استطيع من مال لاشترى أمهات الكتب العربية القديمة ، وبدأت بما قرأته على غلاف « الكامل » للمبرد ، وهو اقول أحد شيوخ الادب ان امهاته اربعة هي : « الاغاني » للاصفهاني ، و « الكامل » للمبرد ، و « الامالي » لابي علي القالي ، و « العقد الفريد » لابن عبد ربه ، فاقتنيتها جميعا وأنا في أواخر المرحلة الثانوية .

وفي السنة الثالثة أحسست بضعفي في اللغة الانجليزية ، فانتهزت فرصة زرت فيها القاهرة ، واشتريت من مكتبة اجنبية في شارع قصر النيل عددا من الكتب الانجليزية من بينها مجموعة أعمال شكسبير ، وما زلت محتفظا بها الى اليوم ، وكتاب آخر في الانشاء الانجليزي ، وأذكر أني بحثت في القاموس عن الاف الكلمات الواردة فيه وحفظتها في العطلة الصيفية مع الجمل التي وردت فيها . وكان لذلك اثره في تقويتي في اللغة الانجليزية حتى حصلت فيها في البكالوريا على درجة اكبر من درجتي في اللغة العربية .

« ذو الرمة »

ومن حسن الحظ ان افتتحت الجامعة المصرية في نفس العام الذي حصلت فيه على البكالوريا ، فالتحقت بكلية الحقوق لاتخرج وكيلا للنيابة كاولئك الوكلاء الذين كانوا يحضرون الى كفرنا بين الحين والآخر فتهتز لحضورهم القرية كلها ويجرى الغفر والمشايخ بل والعمدة نفسه .

واستطاع استاذي الدكتور طه حسين ان يقتعني بالالتحاق بكلية الآداب قسم اللغة العربية بالاضافة الى دراستي للحقوق . وكذلك اعجب الاستاذ « هوستليه » استاذ علم الاجتماع باجتهادي في مادته ، فعرض على أن التحق بقسم الاجتماع بدلا من قسم الأدب العربي واللغات السامية ، فلما رفضت عرض على ان أجمع بين القسمين فقبلت ايضا .

وجاء ترتيبي في السنة التحضيرية الأول مكررا ، مع الاستاذ محمود محمد محمود ، على طلبة الآداب والحقوق معا . وظللت امتحن في كل عام في قسم اللغة العربية وقسم الاجتماع بكلية الآداب وفي كلية الحقوق ، وكان ترتيبي الأول دائما في قسم اللغة العربية ، ومن الخمسة الأوائل في الدراستين الأخريين .

وحصلت على ليسانس الآداب سنة ١٩٢٩ وكان ترتيبي الأول لأن مدة الدراسة بها كانت أربع سنوات ، وبقيت لي سنة خامسة بكلية الحقوق . ووقع اختيار كلية الآداب على عضوا ببعثتها الى جامعة السوربون بفرنسا ، ولحسن الحظ قررت الكلية أن تستبقينا سنة ندرس فيها اللغة الفرنسية قبل سفرنا ، فاستطعت أن أكمل خلالها دراستي للحقوق وحصلت على الليسانس سنة ١٩٣٠ ، وجاء ترتيبي بين الأوائل ، واستدعيت بالفعل لتحقيق امل الطفولة واصبح وكيلا للنيابة ، ولكني بعد تردد فضلت السفر في البعثة الى باريس على التعيين وكيلا للنيابة في احد الدساكر .

وفي الكشف الطبي سقطت في النظر ، وكادت البعثة تلغى ، لولا ان تدخل استاذي الدكتور طه حسين ، فذهب بنفسه لمقابلة المرحوم محمد حلمي عيسى وزير المعارف وقتذاك ، وقرأ عليه فقرات من بحث كنت كتبته عن الشاعر الأموي «ذي الرمة» واعجب الوزير بالبحث ، فقال له الدكتور طه حسين ان كاتب هذا البحث هو الذي اسقطوه في الكشف الطبي وكانه سيعمل خفيرا . وكتب حلمي عيسى مذكرة قدمها لمجلس الوزراء الذي وافق على اعفائي من الكشف الطبي ، وبدأت اتهيأ للسفر .

وأذكر أن ابي أعطاني ثلاثة جنيهات ذهبية لأستعين بها وقت الحاجة ، وصحبني الى الشيخ جودة ابراهيم شيخ الطريقة النقشبندية فأعطاني منديلا بنفسجيا ظللت محتفظا به في حقائبي الى أن عدت من باريس، أما جنيهات أبي الذهبية فقد انفقتها في احدى ساعات « الزنقة » ، وما كان اكثرها في باريس ..

كان الهدف من بعثتي في باريس الحصول على ليسانس من السوربون في الاداب واللغات اليونانية القديمة واللاتينية والفرنسية وفقهها المقارن مع حضور محاضرات المستشرقين وتحضير دكتوراه في الادب العربي مع أحدهم .

وقد نفذت الجزء الأول في تسع سنوات من عام ١٩٣٠ الى ١٩٣٩ ، ولكني لم أقدم الدكتوراه لأن الجو السياسي كان قد اكفهر في أوربا عقب فشل

معاوضات تشمبرلن المشهورة مع هتلر ، واحسسنا ان الحرب قائمة لا محالة ، ففضلت العودة الى مصر دون ان اكتب رسالة الدكتوراه ، وقدمتها بعد ذلك فى الجامعة المصرية ، وان كنت قد حصلت من السوربون بالاضافة الى الليسانس ، على دبلوم فى القانون والاقتصاد السياسى والتشريع المالى ، بعد دراسة مفيدة جدا للمذاهب الاقتصاد وفلسفته والنظم الضريبية والتشريع المالى ، كان لها اكبر الأثر فى تكوينى الثقافى ، كماكنت احضر محاضرات الفلسفة والتاريخ والاجتماع وعلم النفس بالاضافة الى البرامج المقررة .

« مسمط » باريس

تريد ان احدثك بتفصيل اكثر عن فترة دراستى فى فرنسا .. ان هذه السنوات هى التى كونتنى عقليا وعاطفيا وانسانيا .. وباريس مدينة بالغة الخطورة ، فيها الجد والصرامة ، وفيها المغريات المهلكة ، وقد اخذت من الاثنين بطرف . والغريب أن المغريات افادتنى كثيرا من الناحية العاطفية والثقافية لأنها مكنتنى من الاختلاط بدهماء الفن والأدب فى مونبرناس والحى اللاتينى ، وفى علب الليل حيث الأحاديث التلقائية والاعترافات الصادقة فى ساعات الحظ ، ولمس نفوس البشر عن قرب علانية صريحة غير مقنعة ولا متوارية .

وجبت باريس كلها متنقلا بين أحيائها الشعبية والارستقراطية . كنا فى باريس نحيا حياة « جافروش » الطفل الخالد فى رواية هوجو الكبيرة « البؤساء » . وعندما تنفد نقودنا فى أواخر الشهر لا نهتم بذلك كثيرا ، فكنت أعرف فى ازقة الحى اللاتينى مطاعم صغيرة تشبه المسامط فى القاهرة ، وكان لى صديق المانى ، كنا نلتقى فى تلك الايام العجاف أمام قهوة « كابولاد » فى مواجهة حديقة لوكسمبرج ، ونذهب معا الى المسمط حيث يشترى كل منا ببضعة فرنكات قطعة كبيرة من اللحم المسلوق ، ثم نشترى الخبز من المخبز ونذهب الى حديقة لوكسمبورج ونجلس على احد مقاعدها ونلتهم طعامنا بلذة لاتعدلها لذة مليونير على مائدة فاخرة . وحين يتقدم الشهر أكثر كنا نضطر الى مزيد من التواضع فنقتنع بالقهوة مضافا اليها اللبن وقطعتين من الكعك المعروف باسم « الكرواسان » وكانت تكاليف الوجبة من هذا النوع لا تزيد على ما يساوى قرشين ونصف قرش .

■

كنت فى باريس أحاول الا التقى باخوانى المصريين الا فى حالات الضرورة ، واختلط طوال الوقت بالفرنسيين وغيرهم من الاجانب المقيمين فى باريس تجنبا لمواصلة الحديث باللغة العربية ، حتى لاحظت بعد السنة الأولى من اقامتى فى باريس انى لم أعد افكر باللغة العربية ، بل انتقلت الى التفكير باللغة الفرنسية ، ويخيل الى ان تغييرلغة التفكير الى لغة اكثر تحديدا ودقة واقل ميوعة قد غير منهج تفكيرى كله ، بالرغم من ان تفكيرى منذ دراستى الجامعية فى مصر كان يمتاز بالدقة والوضوح والنفور من الشقشقة اللفظية او افتعال الغموض ، وربما كان للمزاوجة بين دراسة القانون والأدب اثر فعال فى تكوين هذا المنهج الفكرى فى نفسى ، فالقانون يقوم اساسا على الدقة ومناقشة الفروق الدقيقة لمعانى المفردات ذاتها ، وترتيب احكام كبيرة على تلك المفارقات باعتبارات ما يترتب على ذلك من نتائج عملية خطيرة قد تودى بحياة شخص او بماله. وهذا الجزاء المادى الصارم للميوعة فى التفكير القانونى هو الذى يكاد يجهل فقه القانون الى ما يشبه العلوم الرياضية الدقيقة ، فى حين يتسع الأدب للكثير من الميوعة والاحتمالات والمفارقات دون جزاء محسوس يمثل هذا الخلل او البلبلة فى التفكير .

ومع كل هذا فمن المؤكد أن تغيير لغة التفكير لا لغة الكلام فحسب هى التى تكون النقلة الكبيرة فى منهج تفكيرى العام ، بل واحساسى ايضا ، فاللغة هى ضابط الاحساس كما هى ضابط الفكر ، والانسان لايعى احساسه ولا يتبينه الا اذا استطاع ان يسكنه اللفظ المحدد الدال .

وقد ساعد على ذلك ان منهج دراسة الأدب فى السوربون هو الآخر لا يقوم على المحاضرات النظرية او الاخبارية عن تاريخ الأدب والادباء ، بل يقوم كله على ما يسمونه بتفسير النصوص ، فكان منهج ليسانس اللغة الفرنسية مثلا يقوم على تفسير الأساتذة لنصوص مختارة من أعلام هذا الأدب فى عصوره المتتابعة، وحول كل نص كانت تتبلور دراسة الكاتب كله وأسلوبه الخاص ووجهة نظره فى الحياة مع المقارنة بخصائص الكتاب الآخرين .

وفى كل هذا ما يوجه منهج النقد نفسه نحو الدقة والارتكاز على ما يشبه الحقائق المادية الملموسة المتركزة فى النص ذاته . وكان تفسير نص لاحد أعلام الأدب يغرينا نحن الطلبة بالبحث عن المؤلفات الاخرى لنفس الكاتب وقراءتها ومحاولة تفسيرها وفهمها على أساس من المنهج الذى استخدمه استاذنا .

فاذكر مثلا ان نقطة انطلاقى نحو ادب جوستاف فلوبير كانت شرح أستاذنا لأقاصيصه الثلاثة المعروفة باسم « ثلاث اقاصيص » ، وبالرغم من انها اقاصيص قصيرة فان استاذنا استطاع ان يلمح فيها خصائص فلوبير العامة التى تزخر بها رواياته الكبيرة وبخاصة « مدام بوفارى » التى يجمع اساتذة الادب فى فرنسا على أنها اروع قصة فى الادب الفرنسى ، بل وربما كانت اروع واحسن قصة فى العالم بشهادة أساتذة الآداب الأوربية الأخرى وبخاصة أساتذة الادب الانجليزى ونقاده .

ومما لا شك فيه أيضا ان جو الحرية الفكرية الواسعة المنتشر فى سماء باريس وارضها قد كان له اثر فعال فى تفتيح نوافذ النفس على كافة الآفاق، فضلا عن أننى لم أقتصر على القراءة بل احسست ان فى المشاهدة منبعا للمعرفة لا يقل اهمية عن القراءة ان لم يفقها احيانا . ولذلك لم اكن امكث فى باريس بعد انتهاء العام الدراسى ، بل كنت اغادرها للتنقل اما فى ارجاء فرنسا واما فى الدول الاوربية الاخرى ، وكان للمشاهدة وقع السحر فى نفسى ، فما زلت أذكر مثلا كيف تحول وصف فلوبير لكنيسة مدينة « روان » فى احدى قصصه الى حقائق حية نابضة موحية عندما زرت تلك الكنيسة ، وشاهدت القصص الدينية التى نقشت على نوافذها لتحكى قصة القديس « سان جوليان » . وعندما وصلت الى الدار الريفية المتواضعة التى اعتزل فيها فلوبير الى جوار « روان » فى شمال فرنسا مدة خمس سنوات ليكتب فيها روايته الخالدة «مدام بوفارى» خيل الى أننى أمام معبد رهيب .

جزيرة الآلهة !

وبعد ان فرغت من دراسة اللغة اليونانية القديمة وآدابها سنة ١٩٣٦ ، أحسست برغبة عارمة فى زيارة بلاد اليونان للبحث عن الأماكن التى ورد ذكرها فيما قرأت من التراث اليونانى القديم ، وكان لى زميل فى هذه الدراسة اسمه « جاك ترليه » ، فاتفقنا على ان نقوم معا برحلة الى بلاد اليونان وجزرها المتناثرة فى بحر ايجة وجزيرة صقلية باعتبارها جزءا من بلاد الاغريق القديمة ، وسافرنا بالفعل رغم اعتراض مدير البعثة فى باريس على سفرى ، لأنه كان يظن الأمر مجرد نزوة سياحية مع ان هذه الرحلة هى التى ثبتت فى ذهنى جميع ما عرفته عن التراث اليونانى القديم الذى يكون اضخم معجزة بشرية ، فاذكر مثلا اننى عندما زرت الاكروبول فى اثينا وبقايا المعابد التى لا تزال قائمة فوق هذه الربوة ، خيل الى اننى ارى مواكب ديونيزوس ومسابقات التمثيل المرحى ، واننى المح على البعد ربات الفنون التسع فوق قمة الهليكون .

■

وفى ضواحى اثينا رحت ابحث مع صديقى عن اكاديمية افلاطون التى كان تلاميذه يتلقون فيها عنه المعرفة والفلسفة ، ثم ليسيه أرسطو ومماشيها التى كان يسير فيها ومن حوله تلاميذه ليناقش معهم اعوص مسائل الفلسفة والمنطق والاخلاق والسياسة وكافة فروع المعرفة . وبالرغم من اننى لم اعثر الا على بعض الحجارة المتناثرة فى مكان الاكاديمية ومكان الليسيه الا ان قراءاتى السابقة حركت خيالى، فتصورت الاكاديمية والليسيه قائمتين وسط كل منهما فيلسوفها الجليل أفلاطون أو أرسطو .

وعند ضاحية كولونا المجاورة لأثينا اخذت ابحث عن الغابة المقدسة التى لجأ اليها أوديب بعد ان هزمه القدر ففقأ عينيه وهام على وجهه فى الارض حتى انتهى به المسير الى تلك الغابة ، وبالرغم من انى لم أجد هناك الا شجرة زيتون واحدة فانى احسست كانى اجوب خلال غابة كثيفة من اشجار الزيتون هى الغابة التى لجأ اليها اوديب .

وفى بحر ايجة اخذنا ننتقل فى زوارق صغيرة من جزيرة الى اخرى ، واذكر اننا عندما رسونا على شاطىء جزيرة ديلوس البالغة الصغر ، لم نجد احدا فوق ارضها غير حارس الآثار، وارض الجزيرة كلها مغطاة ببقايا المعابد القديمة ، وبخاصة معابد اله الفنون الخالد « أبوللو » .. فى وحدة هذه

الجزيرة وسط انقاضها تشربنا الروح الهلينية كلها . وهي روح تمتاز بالصفاء وهدوء القلب وحرارة الفكر وانفعاله ، لان اليوناني القديم كان يحس بعقله ويدرك بقلبه ، ففي عقله حرارة العاطفة وفي قلبه ضوء العقل .

●

عدت من هذه الرحلة التي تفوق في اهميتها قراءة الف كتاب لأفاجأ بمدير البعثة وقد اوقف مرتبي لانني خالفت رايه ، وعلمت كذلك انه كتب الى الجامعة يطلب فصلي من البعثة .

ولحسن الحظ كنت قد وفقت الى ما لفت نحوي نظر الحكومة القائمة وقتذاك ثم نظر مدير الجامعة المرحوم أحمد لطفي السيد ، فقد كتبت مدة مقالات نشرتها في الصحف الفرنسية أنبه فيها الفرنسيين الى ان معارضة حكومتهم في الغاء الامتيازات الأجنبية في مصر ستجعلهم يخسرون وضعهم في مصر وحب أهلها لهم ، ورد على وكيل وزارة الخارجية الفرنسية وكان يرأس الوفد الفرنسي في مفاوضات مونترو ، فعقبت على ما كتب واستمر الامر بيننا سجالا حتى ثاب الفرنسيون الى رشدهم وسلموا بما لم يكن منه بد وهو الغاء الامتيازات الأجنبية . وبالطبع تابعت السفارة المصرية هذه المساجلة الهامة وابلغتها الى وزارة الخارجية في القاهرة .

وحدث أن مر الوفد المصري للمفاوضات بباريس عائدا من لندن عقب توقيع معاهدة سنة ١٩٣٦ ، وكان يضم الرئيس السابق مصطفى النحاس ، والمرحوم مكرم عبيد وزير المالية ، وعلي الشمسي ، فذهبت الى الفندق الذي نزلوا فيه ، وقابلت علي الشمسي وشرحت له المأزق المالي الذي وجدت نفسي فيه دون مرتب ، فدهش الرجل وقادني الى مكرم عبيد وأخبره بما حدث وابدى استهجانه لتصرف مدير البعثة ، فما كان من وزير المالية الا أن أخرج ورقة بيضاء من جيبه وكتب عليها امرا بصرف مرتبي فورا ، وبذلك انحلت الأزمة بصفة مؤقتة ، وان بقيت مع ذلك مهددا بالفصل من البعثة فيما لو استجاب مدير الجامعة لطلب مدير البعثة ، ولكنني لحسن الحظ كنت قد نجحت في كسب ثقة مدير الجامعة ، لان الدكتور طه حسين حين جاء الى باريس في الاجازة الصيفية التي تلت اول سنة لي في فرنسا ، وكنت قد نجحت بما يشبه المعجزة في ليسانس الادب الفرنسي التحريري بعد عام واحد ، طلب مني أن احقق أمنية قديمة لمدير الجامعة احمد لطفي السيد ، وهي أن يترجم أحد المصريين الذين درسوا الادب الفرنسي واتقنوا لغته ، قصيدة عويصة للشاعر « ألفريد دى فينى » ، وهي قصيدة « بيت الراعي » التي تجمع بين عمق التفكير الفلسفي وشطحات الروح الرومانسية المجنحة ، فترجمتها واهديت الترجمة الى احمد لطفي السيد ، فراقته وارسلها الى مجلة «الرسالة» فنشرت في عدديها الاول والثاني .

●

ومن المؤكد ان هذه الحادثة الصغيرة كان لها أثرها في عدم استجابة مدير الجامعة لطلب مدير البعثة بفصلي منها ، فبقيت فيها وواصلت دراساتي ، وان كنت قد عدلت عن دراسة النحو المقارن للغات الكلاسيكية ، وفضلت ان التحق بمعهد الاصوات الشهير بباريس حيث درست اصوات اللغة دراسة معملية ، وقمت ببحث هام عن موسيقى الشعر العربي واوزانه مسجلة ومقاسة بالكيموجراف ، وهو آلة تسجيل الاصوات الحساسة ، وحساب الذبذبات الصوتية وكم التفاعيل والايقاع وعمليات التعويض التي لا تظهر الا عند التقطيع الصامت للتفاعيل الى فواصل واوتاد مجموعة ومفروقة وما اليها .

وكتبت في ذلك رسالة بالفرنسية اثبت فيها تسجيلاتي لأربعة بحور عربية كبيرة هي : الطويل والكامل والوافر والرجز ، واستخلصت من هذه الدراسة نتائج كثيرة عن موسيقى الشعر العربي وعلله وزحافاته وما يحدث عند انشاده ، ولسوء الحظ لم استطع نشر هذا البحث الهام حتى الآن ، وان كنت قد ارسلته في نهاية الأمر للدكتور حسن عون بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية التي أنشأت معملا للاصوات ، لعل هذا المعمل يقوم بنشر هذه الرسالة مع تصوير التسجيلات الصوتية العديدة الموجودة بها ، كما اهديت هذا المعمل مجموعة كبيرة من كتب الدراسات اللغوية النادرة اشتريتها من فرنسا ومن مختلف عواصم اوربا في أثناء رحلاتي الصيفية اليها .

عدت الى مصر فى يوليو ســـنة ١٩٣٩ ، وكان المرحوم احمد امين قد اصبح عميدا لكلية الآداب ، ولم أكن قد حصلت على الدكتوراه فى الأدب العربى، فرفض الدكتور طه حسين ان أدرس فى قسم اللغة العربية ، ورفض قسم اللغات القديمة أن أدرس به لأننى درستها على المنهج الفرنسى ورئيس القسم انجليزى يدرسها بالمنهج الانجليزى ، أما رئيس قسم اللغة الفرنسية فقال انلديه من الاساتذة الفرنسيين ما يكفيه وزيادة ، وهكذا وجدتنى ضائعا ضياع اليتيم فى مأدبة اللئام ، ولم يجد الدكتور أحمـــد أمين أمامه سوى أربع ساعات خالية طلب منى أن ادرس فيها ترجمة من الانجليزية الى العربيـــة بالرغم من انى عائد من فرنسا لا من انجلترا . وفى السنة الدراسية التالية (١٩٤١/٤٠) تمكن العميد من أن يحصل لى على بضع ساعات ترجمـــة من الفرنسية فى قسم اللغة الفرنسية .

ثم افتتحت كلية الآداب المعهد العـالى للصحافة فدرست فيه الترجمة من الفرنسية واللغة الفرنسية وآدابها ، حتى اذا كان عام ١٩٤٢ وتقرر انشـــاء جامعة الاسكندرية اتخذ مديرها وقتذاك الدكتور طه حسين قرارا بتعيينى بها أنا وزملائى العائدين من فرنسا دون دكتوراه .

وكنت قد تزوجت سنة ١٩٤١ ملك عبد العـزيز وكانت وقتئذ طالبة بالسنة الثالثة بقسم اللغـــة العربية ، ورزقنا بتوأمين ، وحصلت ملك فى العـام التالى على الليســانس وبذلك استطعنا الانتقال الى الاسكندرية .

« النقد المنهجى »

وحمدت الله على بعدى عن جامعة القاهرة لأن العلاقة بينى وبين أساتذة قسم اللغة العربيـــة وآدابها كانت قد ساءت بسبب تقرير كتبته عن منهج دراسة اللغة والأدب فى جامعتنا ، وانتقدت فيه الأساليب البالية التى كانت مستخدمة عندئذ، وقدمت نسخة من التقرير الى مدير الجامعـــة ، وأخرى الى عميد كلية الآداب ، وطالبت فى هـــذا التقرير بانشاء معمل للاصـــوات وقلب مناهج التدريس رأسا على عقب ، وأحال العميد تقـريرى الى رئيس قسم اللغة العربية وكان وقتها المرحوم عبد الوهاب عزام .

وذات يوم التقيت به فى الممـــر المؤدى للقسم ، وتجرأت وسألته عن رأيه فى التقرير فأجاب قائلا :

ـ تقرير ايه يا عم ، انت جاى تعلمنا ازاى ندرس امال احنا هنا بنعمل ايه ؟

وكان هـــذا كل ما عرفته عن ذلك التقـــرير ومصيره .

وكان الدكتور احمد أمين فى تلك الفترة يلح على فى أن اجتهد فى كتابة رسالة دكتوراه وان أفرغ منها بأسرع ما استطيع لتصحيح وضعى فى الجامعة ، وكان مدفوعا فى ذلك بعدالة القاضى ونزاهة العالم وعطف الاستاذ المحب لتلميذه ،واقترح على موضوع « تيارات النقد العربى فى القرن الرابع الهجرى » فوافقت على الفور ، وقام الدكتور أحمـــد أمين باجراءات التسجيل والاشراف على هذا البحث ، وتفرغت أنا للعمل الجاد فانتهيت من كتابة الرسالة فى مدة تسعة أشهر ، وهى نفسها كتابى الكبير الذى أعيد طبعه عدة مرات ، واصبح مرجعا جامعيا من المراجع الأساسية لدارسى الأدب ، والعربى خاصة فى جامعاتنا العربية كلها، ويكاد يكون المرجع الوحيد فى هذا الحقل البكر واسمه الحالى « النقد المنهجى عند العرب » .

صدام مع الجامعة

ويظهر أن تحضيرى الدكتوراه باشراف الدكتور احمد أمين قد اسخط على استاذى الدكتور طه حسين ، فأعلن اكثر من مرة أنه لن يعترف بهـــذه الدكتوراه ، ورفض أن يشترك فى اللجنـــة التى ناقشتنى فى الرسالة .

غير انى وجدت فى رعاية الدكتور احمد أمين لى بعض ما عوضنى عن اعراض الدكتور طه حســـين عنى ، فقد عرض على احمـــد أمين لتفريج أزمتى المالية بعد أن زادت اعبائى ،أن أترجم الى العربية كتاب « دفاع عن الادب » لجـــورج ديهامل الذى نشرته لجنة التأليف والترجمة والنشر ، كما ضمنى الى عضوية هذه اللجنة ، وترجمت لها كتابا آخـــر هو « من الحكيم القديم الى المواطن الحديث » وهو كتاب بالغ النفع والعمق الفه أربعة من كبار أساتذة السوربون وتحدث كل واحد منهم عن المثل الأعلى

الذى ساد العـــالم المتحضر فى فترة من فترات التاريخ .

وكلفنى استاذى احمد امين كذلك بترجمة كتاب ثالث بناء على اقتراح من مستشار الادارة الثقافية بجامعة الدول العربية وكان وقتها الاستاذ ساطع الحصرى ، فترجمته وهو كتاب « تاريخ اعـــلان حقوق الانسان » للفيلسوف الفرنسي التقـــدمى البير باييه . وفى نفس الوقت كان احمد امين طيب الله ثراه قد فتح امامى باب الكتابة فى مجـــلة « الثقافة » التى كانت تصدرها وقتئذ لجنـــة التاليف والترجمة والنشر وكان يراس تحريرهـا . فبذلت اقصى جهد ممكن استجابة لهـــذا العطف الأبوى الكريم وكتبت سلسلتين من المقالات ، الأولى بعنوان « نماذج بشرية » ، والاخـرى بعنـــوان « فى الميزان الجديد » .

وبالرغم من ان مكافاة هذه المقالات كانت زهيدة لاتتجاوز جنيها ونصفجنيه للمقال ، فانها اسهمت فى حل الكثير من مشاكلى المادية ، كما بنت اسمى العام عند جمهرة القراء ولفتت الانظار الى بشكل واضح كان له اكبر الأثر فى مستقبلى بعد ذلك .

ويبدو ان كل ذلك قد زاد من حنق استاذى طه حسين على ، فبعد ان حصلت على الدكتـــوراه سنة ١٩٤٣ من جامعة القاهرة بمرتبـــة الشرف الممتازة ، تقدمت اليه بوصفه مديرا لجامعـــــة الاسكندرية التى أعمل بها بطلب ترقيتى الى وظيفة مدرس « أ » من الدرجة الرابعة ، فاذا به يرفض طلبى ويحتد فى رفضه بصورة دفعتنى الى التفكير الجدى فى الاستقالة من الجامعة رغم انى كنت قد ارتحت الى التدريس فى كلية الآداب التى عهدت الى بتدريس الادب العربى والنقد القديم والحـديث ؛ بل والعروض أيضا ، وكنت قد اهتديت فى أثنـــاء تحضيرى للرسالة التى أعددتها فى معمل الصوتيات بباريس الى أساس حديث لتدريس العـــروض ، فأخذت أزن بحور الشعر العربى المختلفـــة على أساس من المقاطع لا على أساس الحروف الساكنة والمتحركة كما قال الخليل بن احمد . ولاحظت ان هذه الطريقة قد يسرت فهم العروض على طلبتى ؛ وكان من بينهم عدد غير قليل من النابهين اذكر منهم الدكتور محمد عاطف سلام والدكتور محمد زكى العشماوى الاستاذين الآن بكلية الآداب بالاسكندرية، والمرحوم الدكتور محمود السعران الذى كان أول دفعته ، وكان اتجاهه واضحا نحو الدراســـات اللغوية فى حين كان زميلاه يغلب عليهما الاتجاه الى دراسة الأدب ونقده .

حدثت هذه الأزمة بينى وبين جامعة الاسكندرية عام ١٩٤٤ فى منتصف العام الدراسى ولم أكن قد أكملت بها عامين بعد ، فبدأت ابحث لنفسى عن عمل آخر قبل أن يحتدم الصدام بينى وبين جامعـــة الاسكندرية وعلى رأسها استـــاذى الدكتـــور طه حسين ، ولم البث ان قدمت استقالتى بالفعل .

•

فى العدد القادم يواصل الدكتور منـــدور حديثه عن بقية مراحل حياته واطوار الفكرية، ويعلق على انتاجه الادبى وأهم المعارك الأدبية التى خاضها ، كما يبدى رأيه فى النقد الأدبى المعاصر والحركة المسرحية وفى كثير من المسائل الأخرى الحيوية .

المادّية العقلانيّة ورومانتيكيّة العلم

بقلم : عبد الفتاح الديدى

جاستون باشلار

ولد جاستون باشلار صاحب مذهب المادية العقلانية فى بارسير أوب فى فرنسا سنة ١٨٨٤. واشتغل موظفا بمكتب البريد فى ريميرمون بعد انتهائه من الثانوية العامة . ثم قام بأداء الخدمة العسكرية وعاد بعد أدائها للعمل فى باريس . واستغل وقت فراغه للحصول على خمس شهادات فى العلوم . وأوشك أن يصبح مهندس تلغرافات عندما استدعى للجيش مرة أخرى بعد قيام الحرب العالمية الأولى . وظل بالجيش خمس سنوات كاملة . وبعد تسريحه من الجيش غير اتجاهه بالمرة واشتغل بتدريس الطبيعة والكيمياء فى مدرسة بارسير أوب ، وهى الى الشرق قليلا من باريس . وهى مدينة على نهر الأوب أحد روافد السين .

وخلال فترة التدريس استعد للحصول على الليسانس . فناله سنة ١٩٢٠ كما حصل بعد ذلك على الأجرجاسيون فى الفلسفة سنة ١٩٢٢ . وبعد ذلك تقدم برسالتين الأولى عن المعرفة المتقاربة ، والثانية عن دراسة تطور احدى مشكلات الفيزياء (الانتشار الحرارى فى الأجسام الصلبة) ، لنيل دكتوراه الدولة . فحصل عليها سنة ١٩٢٧ وعين فى سنة ١٩٣٠ استاذا بجامعة ديجون . وظل بها حتى انتقل الى جامعة السوربون فى سنة ١٩٤٠ . وأصبح من سكان احدى الشقق المتواضعة التى تطل على ميدان موبير باحدى عمارات الحى اللاتينى على بعد عشر دقائق من مبنى الجامعة . وحين صرت من تلاميذه فى رسالتى عن منطق تفكير برادلى سنة ١٩٥٢ ترددت عليه مرات كثيرة فى شقته تلك . وكان يعيش بها مع ابنته سوزان باشلار التى صارت بدورها أستاذة للفلسفة بالسوربون . وكانت زوجته قد توفيت فعاش حياة منفردة مع ابنته . وكان يلقانى فى كل مرة فى ملابس العمل بالبيت وهى عبارة عن جاكتة ذات خروق فى أكمامها عند كوعه وبنطلون يمسكه بكرافتة قديمة محل حزام الوسط .

وكان قصيرا عريض المنكبين ذا شعر مسترسل ولحية طويلة مربعة وشارب كثيف . وعند أعلى أنفه ندب رفيع يجاور عينه اليمنى ويتوسط جبهته المنبسطة . واذا انطلق فى محاضراته تكررت نظراته نحو النافذة المجاورة وارتعدت الكلمات على لسانه ارتعادا ممتدا وهى تنبثق فى حدة قليلة من أعماق حلقه . وكانت ملابسه عادية الا فى بعض أوقات العصر حين يخرج لنزهته مع ابنته . فيلبس

حينذاك ملابس سوداء ويضع على رأسه قبعة سوداء عالية يرفعها للتحية أمام كل من يحييه من معارفه . ونزهته المفضلة كانت تنتهي بالجلوس في الجو المناسب على منضدة أمام مقهى بشارع المدارس بين شارعي شامبوليون والسوربون . وتجد أمامه حينذاك كوبا من البيرة الصفراء .

وأسعدني الحظ بالدراسة عليه طول اقامتي بباريس حتى وقع العدوان الثلاثي على مصر في سنة ١٩٥٦ . وكان يحتاج في فترات الراحة بين المحاضرات الى بعض أوراق من مكتبه أو من سجلات الجامعة فيدفع أمامه بابنته أستاذة المنطق بالجامعة لتسرع بدورها عدوا الى حيث تؤدى له مطلبه كأنما يعامل طفله ببيته . وحياته ومحاضراته نموذج حقيقي للعالم الذى جمع أقصى آماد المعرفة فى الرياضيات والآداب والعلوم والفلسفة . وجمع الى بساطته دقة علمية فريدة وحرصا قويا على تفنيد الأفكار الفلسفية تفنيدا مذهبيا واعتزازا حادا بالفكر الميتافيزيقي الخالص . وكان يكره الفلسفات غير الأصيلة وغير المتماشية مع منطق البحث الفرنسى فى الأسلوب والتنظيم والأداء كما كان يزدرى الوضعية المنطقية ولا يلتفت اليها . وألح فى دراسة الأجرجاسيون بالسوربون وضمنى الى حلقته فى معهد تاريخ العلوم وصناعاتها الذى كان مديرا له . وأشركنى فى القاء بعض المحاضرات فى السوربون تحت اشرافه المباشر .

وباشلار هو مركز الثقل للفكر الفلسفى الذى تجمعت لديه كل مذاهب العصر من ظاهرية ووجودية وسيريالية وتحليلية نفسية ورومانتيكية شاعرية وتطورية ونسبية وتعددية . وخاض عقله تجربة المنطق والعلوم والرياضيات البحتة ، واجتاز معارف هذا الجيل كخلاصة لفكر سالف وكبداية للتحولات المستحدثة . وعنده ان الفيلسوف لا ينبغى أن يقف عند حد التساؤل عن مدى انتماء أفكاره الى هذا المذهب أو ذاك . ولا يجب أن ينظر فى أى استفسارات يقيمها ضده أصحاب الفلسفات المعادية . ليس للفيلسوف أو العالم أن يخالجه الشك فيما اذا كانت أفكاره من النوع الذى يقبله الواقعيون أم لا . المهم هو أن يكون العالم فى اشتغال فعلى بالعلم . ومن الواضح دائما على حد تعبيره أن العالم لا يحلم ما دام يعمل ويشتغل .

وعلينا أن نفرق بين الواقعية البدائية والواقعية المثقفة . وهذا هو السبيل الى استخلاص المادية العقلانية كمذهب مغاير لسواه .

فالمادية العقلانية تسعى لتأكيد العلم بطريقة أخرى غير طريقة الفصل الكامل بين الحياة العقلية وبين الحياة الاستحلامية . لابد أن نقبل فى نظر المادية العقلانية حياة مزدوجة هى تلك التى تضم انسان الليل وانسان النهار . فيتوفر للبحث العلمي أساس مزدوج مبنى على التاريخ الطبيعى البشرى الكامل .

وليس معنى هذا أن نوقف الصراع بين دنيا الأحلام وبين دنيا المعقولات . فنحن لا نملك أولا وآخرا الا أن نعترف بالانفصال بين دائرة الخيال ودائرة العقل . وقلما يحصل التوازن الكامل فى أى بحث من البحوث بين هاتين الدائرتين . بل يكفى الشروع فى أى نوع من الدراسات من أجل انبثاق صراع مستمر بين قيم الاستحلام والقيم الذهنية . وتؤكد هذه القيم وتلك وجودها الحقيقى فى هذا الصراع نفسه على هيئة قطبين غير مستقرين على بجو من الايحاء . ومهما كان الباحث ذا حماس مثل حماس باشلار نفسه فى الايمان بموقفه المزدوج فانه لا يملك الا الاعتراف بفشله فى استقاء وجهات نظر ذات أعماق متكافئة من عنصرى العقل والخيال . مهما أوتى الباحث من رغبة فى استكمال جانبى الموقف المزدوج فانه لا محالة فاشل فى الموازنة المتعادلة بين أبعاد الخيال وأبعاد العقل .

ويصرح باشلار من ثم أنه سيضطر من أجل اقامة مذهبه فى المادية العقلانية الى استبعاد كل المستلزمات الخيالية . ان مذهبه يقوم على تنظيم العقلانية الكيميائية . وحدد لنفسه هدفا أخيرا هو السبق بقدر الامكان الى صميم التنظيم الخاص بعقلانية الكيمياء . ولذلك فهو مضطر الى التخلى مقدما عن العقلانية البالية من جهة وعن التحديدات الخيالية من جهة أخرى . وهذا معناه انه مرتبط أساسا بموقف ذهنى بحت . ولكن لا ينبغى أن تغيب عنا ملامح الموقف المزدوج فى كل طبيعة نفسية . اذ يوجد فى كل طبيعة نفسية — كما سبق القول — ازدواج بين ميول تصويرية وميول فكرية . وعلى الرغم من النزعة الذهنية التى ارتبط بها كعالم كيميائى لا يمكن ان تغيب عن خاطره

أرضية خلفية من الطبيعة النفسية التي تنبت فيها التصاوير .

تعترف المادية العقلانية اذن بازدواج عنصري الخيال والعقل في الموقف العلمي . ولكنها باعتبارها مذهبا علميا خالصا تنحي الخيال جانبا وتستبقي الطابع الذهني . وسنضرب الآن مثلا للجنوح نحو الخيال في المذاهب . فالثقافة العامة التي لا ترتضي لنفسها ثقافة علمية حقيقية لا تلبث ان تنخدع في أبسط البسائط . وبشيء من الترفع عن الاهتمام بمؤديات الكيان المظهري نفسه تجنح نحو الخيال . انها لا تملك وقد فقدت الثقافة العلمية الا ان تتنكر لتحولات الكيان المظهري ومستخلصاته ، فهذه التحولات التي تمس الكيان المظهري هي التي تجعل من العالم الطبيعي عالما مصطنعا . وهذا الموقف الجديد يخيف أصحاب الثقافة العامة، ولكنه لايرهب العالم الكيميائي . لأن الانسان انسان بفضل قوة ثقافته . وطبيعة الانسان الفذة هي التي تتمثل في قدرته على الخروج من الطبيعة عن طريق ثقافته . بل ان طبيعته الفذة تتمثل في قدرته على ازجاء الطبيعة في نفسه وفي الخارج الى الاصطناع .

والاصطناع بطبيعته يخيف غير المثقف ثقافة علمية . الفلسفة الوجودية ستتنكر مثل هذا التحول في الكيان المظهري مادام في وضع بعيد عن القيم الأولية . فهذا التحول لا يمكن ان يعاد ربطه بالشعور في ظاهرة التنفس مثلا . لا يمكن ان ترافق أي فلسفة وجودية على حرية التنفس والاحتراق . أي أن يكون التنفس والاحتراق شيئا واحدا . وفي هذه الحالة كما في كثير غيرها تظل الوجودية أكثر اقترابا من القيم الاستحلامية وأكثر ابتعادا عن القيم التجريبية . من الأشياء ذات الدلالة القوية أن تكون القيم التي يضفيها اللاشعور على التنفس قيماً منسوبة الى النار والى التبريد في آن معا . يملك الهواء البلسمي وفقا لقواعد التقييم الاستحلامي قيمتين متضادتين للساخن والبارد في وقت واحد .

واذا شئنا من ثم ان نكتشف نقطة البدء الحقيقية للمادية المزودة بالثقافة فعلينا أن نشق سبيلنا الى الاصطناع والى ما هو مصطنع . ينبغي ان نمضي بعيدا عن أصل المعرفة الحسية حتى تجمع بين أيدينا عنصرين هامين : أولهما الدياكتيك الخاص بفكرة الأصل المطلق . وثانيهما التجربة المعرفية الخاصة بنقط البدء الجديدة بعد انتقالهما الى مستويات ثقافية أكثر تقدما .

وقد اقتنعت المادية العقلانية مقدما بازدواج الموقف . اقتنعت به من أجل تصويب العمل في مجالات العلم على ضوئه . ونحن نصل الى مستوى المادية العقلانية حين تكون قد تخلصنا من الأحلام. ومن أجل الابتعاد عن دائرة التصاوير ينبغي العمل في مستويات الحقيقة . فالفكر العلمي الايجابي هو الذي يتثقف في كل لحظة بلا كلل . هو الذي يستغل التحولات المادية أكثر فأكثر . اذ يجب أن نواجه كل معطى من المعطيات بوصفه نتيجة كما يؤكد باشلار . وعلى هذا النحو استطاعت العناصر ان تحصل في هدوء وبطء على موضوعيتها في العلم الحديث .

كذلك نصل الى المادية العقلانية حين نكون من جهة أخرى قد تخلصنا نهائيا من حب الاحتفاظ بالتجارب الساذجة . وهل ثمت ما يدعو الى ان نؤكد هنا من جديد أن المادة ليست وعاء للصفات الحسية . ليس ما يدعو الى الابتداء من الاحساسات في سبيل معرفة الأنواع . ينبغي التوقف مرة بعد اخرى لاستبعاد الذاتية ومعالجة التداخل النسقي للمواد . ذلك أن المعرفة المنطقية للمادة لا يمكن أن ترضى بالظاهر الأولية . لايمكنها أن تأخذ بأول حصاد . فليس في مثل هذه المستويات أي مبرر مفهوم للانتقال من تجربة الى أخرى . والسبب في هذا أن مثل تلك النزعة يتجه بقوة نحو فردية التجربة . وينقصه فعلا نسج الافكار العلمية نسجا حقيقيا مترابطا . هذا بينما تحاول الكيمياء الحديثة على العكس ان تكون نسيجا من التجارب بكل معاني الكلمة . انها في الواقع ملتقى التقاطع لجملة التجارب الملتحمة المتماسكة حيث يستوثق الفكر ويتحقق عن طريق الجزازات النسيجية المتعددة

وليست مملكة المعادن مفروشة اليوم أمام بصر العالم الكيميائي الحديث . انها لا تتقدم اليه في كل ساعة عند أول مبحث . ان عالم المعادن يتقدم اليوم كما لو كان مزودا ببعد انساني . لم يعد هذا العالم موضوعا من موضوعات التاريخ الطبيعي وحده بل موضوعا من موضوعات التاريخ الانساني أيضاً . ومن أجل دراسة عالم المعادن ينبغي الآن

احتراف الاصطناع . وكان أحد علماء الكيمياء يقول منذ أكثر من قرن من الزمان : لقد أصبحت الكيمياء اليوم علما يبحث فى الأجسام التى لا وجود لها . وجاستون باشلار يرد عليه بقوله : بل ينبغى ان تبعث الأجسام التى لا وجود لها الى الوجود .

أما الأجسام التى توجد سلفا فمن واجب عالم الكيمياء أن يعدها من جديد لاعطائها كيانا من النقاوة الملائمة . عليه ان يضع هذه الأجسام وضعا جديدا حتى يجعلها فى مصاف الأجسام التى خلقها الانسان . أى ان من واجبه نقل الأجسام الموجودة سلفا الى نفس مستوى الاصطناع الذى توجد فيه مبتكرات الانسان. وهكذا يفكر عالم الكيمياء ويعمل ابتداء من مجالات معادة البدء . ويصر باشلار فى مذهبه عن المادية العقلانية على تأكيد هذا الاصطناع الأساسى . وليس قولنا عن أى ظاهرة كيميائية أنها طبيعية الا من قبيل الاساءة فى استخدام الكلمات . فالمادية الاصطناعية والكيمياء العلمية والعقلية المستمدة من قوانين تداخل المواد .. كل هذه قد تعاونت فى اكساب عالم المعادن شبكة من العلاقات التى لا تقدمها لنا الطبيعة . وهذا الطابع الأساسى هو أخص خصائص المادية المزودة بالثقافة وهو نفسه علامة ما نسميه بالمادية المنظمة . [illegible] تستطيع الايجابية الانسانية [illegible] الطبيعة وخلقه خلقا مع محو الفوضى الطبيعية .

وهكذا نستطيع أن نقول ان المادية المزودة بالثقافة تقوم اساسا على ديالكتيك اصلى يفصلها عن كل من المادية الخيالية والمادية الساذجة . وبعض العلماء يحتمون بمناهج البحث فى دراساتهم . وهم يعتقدون أنهم بذلك احكم الحكماء. ولكن مناهج البحث فى علوم المادة لا تؤدى الا الى تأكيد مواقفهم الفلسفية . وتدخل الفلسفات من واقعية ووضعية وعقلية الى غضون دراساتهم كجزء من ايمانهم الشخصى . ولهذا لا ينبغى أن نتعجب من أنهم لايصلون عن هذا الطريق الى فلسفة ايجابية حقيقية . فالعلم لا يملك الفلسفة التى يستحقها . ذلك أن العلماء كأصحاب النظريات الرياضية يواجهون شيئا غامضا . أصحاب الرياضيات لا يلبثون أن يكتشفوا طبيعة صوفية للاعداد كما لا يلبث العلماء أن يواجهوا أسرار المادة. أما أصحاب الرياضيات فهم مطمئنون الى معقولية معارفهم . ولذلك لا يضطربون أمام صوفية الأعداد. أما المادة فتحتفظ دائما بأسرارها . ومن هنا يلجأ هؤلاء الى حرفية المناهج التى تسقط فلسفاتها على معارفهم وتدفع بهم الى التخبط .

ولهذا يقول باشلار انه مر قرابة الاثنى عشر عاما بكل الملابسات الخاصة بالفصل المادى بين الخيال والتجربة . وصار هذا الفصل ذاته ـ وهو فصل مرئى فى الواقع ـ مفروضا عليه فرضا كمبدأ منهجى . وهكذا أصبح واضحا لديه دائما فى لوحتين منفصلتين : الاقتناع بالأحلام والتصاوير من جهة ، والاقتناع بالعقل والتجربة من جهة أخرى .

وقد تطور جاستون باشلار ابان تلك المراحل من تفكيره العلمى والرياضى الى مستوى الفكر الفلسفى . لم يبدأ بالمنهج الذى يفرض على فكره اتجاها من الاتجاهات . وانما تمثلت دائما أمام ناظره ضرورة اكتشاف المنهج فى الطريق . وأراد أن يستلهم وقائع العلم وفروض الرياضيات ذاتها . وبدأ بالرياضيات والعلوم حتى تأتى له أن يضع المادة وضعا جديدا . وهذا هو سر الاصطناع الذى ضمن له الانتهاء الى المادية العقلانية . كان بحثه فى ظاهرية المادة نوعا من التأمل المستمر المتداخل فى كيانه المحسوس/ لا من حيث هى أشكال وهيئات وانما من حيث هى /كثافة ومقاومة . وعمد بعد ذلك الى توفر الظروف التى تمهد لمواجهة المادة مواجهة فلسفية . وتعنى المواجهة الفلسفية أن ننحى جانبا معرفة المادة كمعرفة بالاضافة أو كمعرفة من المرتبة الثانية وأن ننكر بالتالى ما اعتدناه من المزايا المثالية للصور والأشكال .

والواقع أن الخطأ يأتى من النظرة الفلسفية لأنها تضع نفسها كنظرة أولية . ففكرة الشىء لا تبدو فى نظر الفيلسوف الا بوصفها احدى متواليات الموقف الموضوعى . ويعد الفيلسوف هذا الموقف كما لو كان فى انتظار الأشياء وكما لو كان أوليا بالنسبة الى البحث الموضوعى . وهذا الموقف يرفض ملامسة الأشياء ويكتفى بحفظ الأبعاد بينه وبينها . لا شك أن دراسة مقاومة الشىء ستأتى فيما بعد . ولكن الفيلسوف يرغب أولا فى رؤية الشىء وفى رؤيته عن بعد بخاصة . ولا يلبث ها هنا أن يدور حول ذلك الشىء وأن يجعل منه مركزا صغيرا يصوب نحوه نار الله الموقدة من مقولاته .

ومن شأن هذا الموقف الذى ينظر الى الشىء دون اى اعتبار للمادة أن يفصم عرى التماسك الأساسى بين الشىء ومادته . وحينئذ تحكم الفلسفة على نفسها بالدوران حول محور التأملات . وستظل الفلسفة بذلك فى نطاق التأمل الذاتى . لا شك أنه لا يمكن تخليص الفلسفة من مزية التحديدات البصرية . والظاهرية تعبر عن نفسها بالكلام عن المستبصرات، ويأتلف الوعى حينئذ مع نوع من الاحالة المتبادلةذى خاصية توجيهية . ولكن هذا كله لا يرفع عنها صفة المركزية الشديدة .

•

لا يكفى أن نشير الى التعقيد الماثل فى الشىء ومادته عن طريق المستبصرات . لأن كل فلسفة اولية ولو كانت من فلسفات الارادة ستعجز عن تزويدنا بوعى خاص للعمل ذاته وستعجز عن تزويدنا بوعى خاص ملاصق ملاصقة حقيقية لمقاومة المادة . اذا بدأت المادية الايجابية حصلت كل فلسفة عاملة على استعاراتها وقوة تعبيراتها وعلى كل لغتها من مقاومة المادة . يستحيل ان نقيم فلسفة للأداء العمل الا اذا استطاعت فلسفة المستبادة استخلاص كل ملامحها المميزة من الوعى العنيد . اذا زودنا هذا الوعى العنيد بالعمل فانه يصير نوعا من تقوية الوعى المواجه للأشياء . بذلك يستطيع الطابع التوجيهى للوعى ان يؤكد وجوده بقوة فى الواقع الحقيقى . ويضطر الوعى من ثم الى أن يتابع طريقه وأن يستعيد ازدواجه من أجل تحقيق مجهودالجسد وزيادته . فبدون مقاومة المادة تبقى فلسفة الارادة فى دائرة المثالية كما هو الأمر فى فلسفة شوبنهور.

ولكن كيف تصبح فلسفة الظاهرية المادية جزءا من فلسفة جاستون باشلار ؟ على هذه الظاهرية المادية أولا أن تركز مسائلها فى استثارة الوعى نحو الملامسة الفعلية لكينونة المادة . ولكن هل يمكن أن يجتاز الوعى الشىء الى ما وراءه ، أعنى الى المادة ؟ هل يمكن الوعى العنيد أن ينشىء الأفكار والتخطيطات والافتراضات التى تتعلق بمقاومة المادة ؟ ان ذلك كله يتعلق بالصناعات العلمية التى قد تفيد فى معرفة التشكيلات المادية المتنوعة .

واذا بقيت المعالجة محصورة فى نطاق التجربة الموضوعية ستبرى المواد تكشف عن حقيقة تداخلها فى تفاعلاتها المتبادلة . بمجرد بزوغ مادة امام أخرى يحصل توا ما نسميه بتداخل المواد . وقد صار هذا التداخل المادى اليوم أحدالملامح الأساسيه لعلوم المادة . بل ان هذا التداخل هو نفسه ماهية علم الكيمياء .

وكيما ننتقل من مجال التجربة الطبيعية العامة الى مضمار التجربة العلمية يلزمنا ان نثير موضوع الانفصال بين التجربتين داخل المذهب المادى. يجب ان نتناول موضوع الانفصال بين التجربة فى الواقع وبين التجربة فى العلم حتى نفهم كيف تبعد المادية المنطقية التقدمية عن المادية الساذجة . أو بعبارة أخرى يجب أن نتبين الطريقة التى تنتقل بها المادية المنتظمة من الضمانات الواقعية حتى تبلغ يقين العقلانية . ولا يقوى على الحام الواقعية بالعقلانية سوى عمل الفكر الشاق وعمل التجارب العلمية . فالفكر هنا له ماض والثقافة لها تاريخ . ويثبت تاريخ التنظيم الخاص بالعناصر الكيميائية نوعا من التسلسل فى النظام الذى لا يمكن أن يقهره الشك عندما يبلغ ذلك التاريخ فترة التعقل .

والعلم الحديث لم تعد تغريه عمليات التركيب المباشرة . فهذه العمليات تتم فى مستوى المعطى المادى المباشر . انما يأخذ العلم الحديث بالتركيبات المقامة على أسس نظرية واضحةمستمدة من الترتيب العقلانى الخاص بهذه الأسس النظرية . ولن يستطيع الفيلسوف الذى لا يتحقق من الباطن العقلانى فى التركيب الكيميائى أن يدرك طبيعة ظاهرية الوعى التركيبى . لن يمكن مثل هذا الفيلسوف ان يفطن الى الوعى التركيبى الذى يسيطر على الكيمياء المزودة بالثقافة. انه سيستمر فى النظر الى التحليل والتركيب كعمليتين متناقضتين منطقيا . ولو استطاع مثل هذا الفيلسوف أن يمضى ابتداء من ظاهرية مبسطة مبنية على التناقض بين التركيب والتحليل لما وصل الى أية تحديدات مميزة حقيقة للمواقف الشعورية العلمية . انه يبنى نظرته فى التناقض بين التحليل والتركيب على اللف السريع بمجال البحث العلمى . ولهذا فلن يفطن الى أى شىء يتعلق بظاهريات الفكر الحديث ولن يتبين الخصائص المتعلقة بالوعى ازاء مهمتيه التكوينية والتطورية الثقافيتين .

اذن فنحن الآن فى موقف ثقافى يتطلب من الظاهرية ألا تعود فقط ببساطة الى الأشياء نفسها .

ويتبقى أن يتخلص الوعى عند الصقل من تأثيرات البحث الباطنية الأولى . فبذلك لا يكون الفكر العلمى ملتزما التزاما نهائيا بتعيين سابق للمواد . انه يستبصر ما وراء الأشياء اى المادة . لذلك يبدأ بنوع من السلب . ان الفكر ينفى الشيء ليكتشف المادة . ويهمنا الآن أن نلتفت الى الاختلاف بين الشيء ومادته وان ننشد وعيا ماديا على الخصوص .

ويكفى لمعرفة اهميـــة ذلك كله ان نرى كيف تستطيع بعض التجارب الجزئية أن تلزمنــا باعادة ترميم مذهب باكمله بناء على ما تلقيه من أضواء فى بعض حالات التقدم العلمى . والوعى العقلى يثقف نفسه بنفسه خلال التغييرات التى تشمل الأنظمــة العقلية . ففى التجربة كما هو الأمر فى الفكر تصبح المادية المنتظمة نوعا من التنظيم الجديد . فالمادية المنتظمة ليست بحال من الأحوال وصفا لعالم منتظم وليس ما يهمنا هو تسجيل نظام قائم بقدر ما هو فهم وتحريك لذلك النظام . ولهــذا لا يمكن أن ينحصر لعبنا على سطوح الأشياء بدافع نفعى عابر .

•

ولا يمكن أيضا ان نقف عند مجرد دراسة مشاكل الفيزياء من حيث هى مستبصرات خارجية . فغالبا ما يتطرق الذهن الى افتراض مسائل معينــة وراء المظاهر العادية . ولكن من اين نضمن أننا لانفترض مسائل خاطئة كأصل للمسائل الصـــحيحة التى نحتك بها فى تجاربنا العمليـــة ولذلك فالفكر الفلســفى مضطر الى عدم الاكتفــاء باللعب على السطوح . وحتى حين يستطيع هذا الفكر الفلسفى ان يتعرف على كثافة المادة بوصفها احد الموضوعات الفيزيائية لا يمكنه الوقوف عندها . هــذه الفكرة قد تخدم تعيين العناصر الكيميائية الجزئية بوضوح . غير اننا لا نكاد نزج بفكرنا الى مفهوم خاص بتداخل المواد فى الكيمياء حتى يصبح دور الكثافة مقصورا على التعيين الابتدائى .

ولذلك فالفكر الفلسفى مسئول عن مصاحبــة العمليات الصناعية لكى يمهد لوضع مشكلة التنظيم المذهبى للمواد الأولية فى المستوى الذى تظهر عنده التتابعات الحقيقية .. ان الفكر الفلسفى مطــالب بمحاذاة التكونات الداخلية فى المادة حتى يتهيــأ للتنظيمات القائمة على حقائق أولية بسيطة . ومع هذا فأن المنظور العلمى الخاص بالأعماق الموضوعية للواقع سيفقد فقط ارتكازه اذا اقتصر على وضــوح المعرفة فى مسوداتها الأولى واذا لم يتابع مهمــة التثقيف التقدمى للفكر العلمى - نحــن نعرف أن الفيلسوف الظاهرى لا يمل من تكرار ندائه بضرورة الرجوع الى الشيء نفسه . ولكن الى اى شيء نرجع اذا كانت الثقافة العلمية ذاتها توعز الينا بضــرورة الانفصال عن الأشياء الأولى .

ولا نكاد نؤكد اتجاه العلم الى تحقيق دقيـــق للانعزال عن الأشياء الأولى ، ولا نكاد نعلن هـــذا التعميق الضرورى لفلسفة الظاهرات من أجــل تصنيف قيم التجارب العلمية حتى يجيبنا أصحابهــا بتلك الصورة القديمة الدالة على التشكك وهى صورة الحجب التى كانت تغطى ايزيس والتى كلما رفعنا حجابا منها وجدنا أنه لا يزال يتبقى دائما منهـــا الكثير الذى يخفى أسرارها . حينما نجد الفرصــة من أجل الاعتراف بأعماق الموضوعية وبالتالى من أجل اكتشاف التدرج العقلى المقابل له فى الوعى يرفض الظاهريون هذا الانبهار العقلى الذى يعيننــا على ان نكتشف كل مرة عقلية أكثر تقدما كلما أذبنـــا الأوهام الأولية . والحق ان أعماق الموضوعية كمـــا يخوض فيها العلم الحديث لا تزال تبــدو فى كل مرة وعند كل اكتشاف نوعا من الامتــداد العقلى . وذلك أمر طبيعى لأن القدرة على التفسير تزداد فى أمثال هذه الحالات . وكلمـــا ذهبت التجربة الى الأعماق ، انتظم السياق المذهبى للمعرفة .

لا بد اذن أمام هذا الوضع من استعادة الانتباه مرة أخرى - من الضرورى أن يصاحب عمليـــات الصناعة المتعمقة فى المادة فكر واع لحقيقة عقليته . ويصبح الشعور بعقلية المعرفة نقطة ابتداء جــديدة فى الظاهريات . وهذه العقلية توضح بالانابة كل الاحالة المتبادلة التجريبية للوعى الأولى كمـــا تعزز توافقية الوعى الأساسية عند يقظته . فالوعى العقلى يربط الكائن المفكر بنفسه فى تجربة فكره الخاص . ولا نكاد ننشىء معرفتنا على طول التقــدم المعرفى للعلم حتى نصبح واعين لتاريخنا الطويل المحــدد . او على الأخص اننا نحمل علامة كل الثورات الثقافية التى يجب علينا تحقيقهـــا عندما نتفهم المعـــارف العلمية الحديثــة . ولذلك يجب أن نقبــل العلم

بتعدداته وتكثراته وان تقبل المارة ببواطنها البالغة غاية الاختلاف والتنوع . وكل موقف تبسيطى فى العلم هو موقف مؤقت • وما كان ميدانا للاحتمال الفلسفى من قبل اصبح لدى العالم الحديث مدارا للتعقلات التى تنزع أكثر فأكثر نحو الانتظام وأكثر فأكثر نحو التدرج . وبهذا يؤدى العلم الحديث دوره الهام فى خدمة المعرفة باستبعاد الميوعة التى تميزت بها أبواب الاحتمال الفلسفى .

●

وكان نيتشه يقول : لقد استطعنا ان نخلق القوالب الشكلية والصور قبل ان نخلق تصوراتها . والواقع ان كل تصور من تصوراتنا العلمية يقوم كمركز أو كمحور لاحدى فلسفات الكيمياء أو لاحدى فلسفات المادة . وتأتى صعوبة تناول تكوين العناصر واختلاط المواد من جانب الفلاسفة لاعتمادهم على الحلول السهلة التى تقدمها لهم الفلسفات التبسيطية . ولما كان الفيلسوف يعزف بطبعه عن الاشتغال الفعلى بالمشكلة فهو فى العادة يحجم عن الابتعاد عن الطبيعة وعن التعميم الكلى . لما كان الفيلسوف غير راغب فى متابعة المسألة العلمى الطويل الشاق فى صبر وأناة فهو إن يغرف على علوم المادة وهى تتكاثر وتنظم مبادىء المادية المركبة . فالفيلسوف يريد عادة ان يكون احكامه منذ البدء بينما لا تفتأ التجربة ان تفيض باستمرار على جانبى الدعاوى الفلسفية .

اننا لا نحصل على الثقافة العلمية اللازمة حينما نكتفى بتسجيل نتائج الفكر العلمى فى حد ذاتها . اننا لا نستطيع ان نزن الحقيقة وان نقدرها حق قدرها الا بمتابعة الخطوات المتتالية التى تتحقق بها الصيغ والمعادلات . ولا نقوى اطلاقا على تقدير قيمة التقدم العقلانى ما لم ندرس التمثل الصورى أو التشكل التكوينى لتجاربنا على المادة . ذلك ان تقدم العقلية وتقدم التحقق الواقعى يساند أحدهما الآخر . الواقعية الحقة والعقلانية الحقة كلاهما تهالى فى وضعهما معا . وبمتابعة المصير المميز للواقعية العادية فى حقل العلوم نفسها تبدو هذه الواقعية العادية كما لو كانت مبكرة أو تبدو غير مستوفاة النضج العلمى . انها علامة الايمان الذى لا ينتظر الأدلة من أجل تركيد اعتقاده وتثبيته قد تتأكد صحة الفكر الواقعى وقد تؤدى التجربة الوضعية بتتابعها المستمر الى توثيق وتثبيت الفكر الواقعى . . . ومع هذا فمن الضرورى أن نعبر تاريخ المشكلة بأكمله لنتأكد من واقعية الواقع اينما كان . عند دراسة صور الجزيئات الذرية مثلا ينبغى الانتقال الى الصور الخفية حتى نتمكن من تعيين حقيقتها المادية . فها هنا تلعب قوى مجهولة من شأنها ان تحيل كل صورة من الصور الى مجرد لحظة فى التطور الديناميكى .

●

وعلى ذلك فان تصويب الموقف الفلسفى من العلم يتطلب منا الانغماس فى المشكلة الى اقصى أبعادها واعماقها . غالبا ما ينقل الفيلسوف حدوسه واستلهاماته الموفقة عن عالم البلورات وكيفياتها الهندسية الساكنة الصلبة الى مفهوماته عن اشكال الجزيئات الذرية وصورها المذبذبة . يعتقد الفيلسوف اذن أن صور الجزيئات الذرية هى نفسها صور البلورات المصغرة • ، واذا لم يكن الفيلسوف حينذاك مزودا بمعرفة دقيقة للهندسات البلورية ، فسيقع الفيلسوف فى دائرة الواقعية الأفلاطونية . والواقعية الأفلاطونية لا تفترض وجود التصورات وجودا لفظيا أو فكريا وانما ترى لها وجودا واقعيا حقيقيا . والفيلسوف المعاصر يقع فى نفس هذه الواقعية حين يتعرض للتجارب العلمية فى مجالات الجزيئات الذرية . انه يسقط الحقائق الشكلية التى اعتادها على واقع الأشكال البلورية وتتحول هذه الأخيرة فى يديه الى نماذج خالصة لتنظيمات تجريدية . ولكن هذا الموقف لا يعدو أن يكون عبارة من عبارات البلاغة الفلسفية . ولهذا الكلام اهميته فى احد مؤتمرات الفلسفة ولكنه لايحوى أى قوة تفسيرية أو تقويمية للمعلومات . ولا تستطيع الواقعية المباشرة أو الواقعية الأفلاطونية ان تقوم فى مجالات العلم بتعيين حقيقة الوضع الحديث بالنسبة الى الصيغ والرموز والتخطيطات والنماذج والأبنية والتمثلات والصور والأشكال الهندسية . مع انه من الضرورى أن نتحقق من هذه التصورات فى لحظة قيامها داخل السياق النظرى . ولا تناسب هذا المجال سوى الواقعية التى لاتتحدد الا فى لحظة متقدمة على نحو كاف فى عمليات البحث •

البراءة غير موجودة اذن في حقل البحث العلمي. انما يسعى الباحث الى تصفية الأوضاع والتجارب والمعارف من أجل تحقيق المادية العقلانية . فهكذا نصل الى ما هو أساسي . والمادية المنظمة يمكنها دائما ان تستعيد نظامها . واذا فقد الفيلسوف هذا الشعور بالمصير الهام الذى تتعلق به معرفية المعارف التي تتخطى نطاق المحسوس فانه يوقف التاريخ ويجمد العبارات والصيغ . وقد أصبح المحور الوضعي لعلوم الكيمياء الحديثة ميالا الى جانب التركيب والى الحركة الديالكتيكية التي تثبت قدميها بلا توقف بين التركيبات المستحدثة .

واذا كان هذا صحيحا فقد صار من اللازم ان تتحول الفزياء الحديثة الى فلسفة حقيقية . انها تقوم باستكمال شروط التجربة للتجربة ذاتها كما هو الحال في سلالم الاحتمالات • تتعلق المشكلة هنا بفتح امكانية حقيقية للموجود ، وعدم الاقتصار على الامكانيات المنطقية او على امكانية التجربة على نحو ما حددها كانت كأساس متعال للتجربة • وقد طوى باشلار هذه الامكانية الحقيقية في ثنايا ذاتية متميزة من التجربة ذاتها • وتشكلت هذه الذاتية عند باشلار على هيئة مقولة من مقولات الجهة في الحكم كما يقول هيبوليت . وهى ذاتية تامة لتكون ولا تكون في داخلية التجربة .

•

وقد تنبه باشلار الى جانب المادية العقلانية بعد دراسة الميكانيكا التموجية وبعد الوصول الى أقصى آماد النظريات النسبية . واكتشف خلال دراساته أبنيتها وانبثاقاتها التاريخية ومقاصدها الواقعية . وليس المهم بالنسبة اليه تأويل التجربة وانما المهم هو معالجتها من أعلى مستوياتها . أعنى ان المهم هو تأكيد الأبعاد الخاصة بالفهم والتي لا تنشأ في نفس مستوى الحدث الحسي • ونظرية النسبية هي أصدق مثل لهذه الحالة بشقيها الخاص والعام . فهى تعبر عن هذا الاتجاه الخاص بالذكاء الذى يخترع عقليته ومعقوليته والذى يخاطر باستخدام الفروض الأكثر تعميما دون ضمانات مفروضة بالاكراه . ولهذا لا تسعى الى تصحيح نظريات نيوتن عن طريق نوع من التقريب النظرى المخالف . وانما تفيض عليها وتحيط بها وتضمها الى ادراكها الذهني الجديد للطبيعة . وهذا الامتداد والشمول هو الذى يحل محل التجريد الحسي المواجه للحس المشترك. فهناك محسوسات كثيرة . ولكن لا بد من معرفة المحسوس الهام وتمييزه من المحسوس غير الهام . واذا جاز لنا استخدام كلمة الماهية في هذا السياق بمعنى الحس ـ كما يقول هيبوليت ـ فستكون شيئا آخر سوى الافقار والشحوب والضمور لما هو محسوس • وستصبح الماهية دالة تضم المحسوس في كلية علاقاته المحجبة وفي تعقيده الوظيفي الفعلي. ولهذا لا يكفي اكتشاف الظاهرات عن طريق الظاهرية . وانما ينبغى اقامة بناء هذه الظاهرات من جديد عن طريق الفنومينو تكنيكية أى الاصطناع الظاهرياتي .

وباخلاء مجالات التجربة العلمية من الخيال الأفلاطوني تضيف المادية العقلانية خيال التجريد الرياضي أو خيال العلاقات الفهمية .

بافلوف وعلم النفس

بقلم
إسماعيل المهدوى

اذا جلست سيدة فى المطبخ تقشر البطاطس مثلا فجرحت اصبعها ، هذه الواقعة لا يمكن ان تكون مجرد مصادفة فى راى سيجموند فرويـد ، لانه لا مصادفات فى العلم • واذن فلابد ان تكتشف الاسباب الدفينة وراءها ، وهى اسباب ترجع فى النهاية الى عقدة الذنب او الى عقـدة الخصاء عند المراة او مشاعر اخرى ترتبط بتركيبها العضوى • (١)

والطفل الذى يصبح عند كبره رجل مطافىء ، لايتجه الى هذا العمل باختيار ذاتى ، ولـكن نتيجة دوافع نفسية لا شعـورية ترجع الى اصابته فى صغره بعلة التبول ـ هذا راى احــد البارزين فى مدرسة التحليل النفسى (٢) •

وعمال المناجم الذين يعانون كثيرا من القلق وعدم الاستقرار النفسى ، ليسوا ضـحايا ظروف العمــل السيئة او نقص الاحتياطات الفنية وزيادةاحتمالات الحوادث • لا • هم ببساطة يعانون عقدة اوديب • كيف ؟ العــامل يستخدم الجاروف ويدفعــه فى بطن الارض ، فينشا لديه صراع نفسى نتيجــة ادراكه لا شعوريا المعنى الرمزى لهذا العمل : فالجاروف يرمز لعضو التناسل عند الرجل والارض ترمز للام (٣) •

■

هـذه بعض افكار مدرسة فرويد فى التحليل النفسى ، وهى افكار اسـاتذة مسئولين فى المدرسة • ومع ذلك لقيت مدرسة فرويد وتلقى اهتماما لا حد له ، بل ان الافكار الخصبة القيمة

(١) Freud his Dream and Set Theories, by F. Jastrow, Kangaroo, p. 174-5.

(٢) نفس المرجع ، ص ٢١٢

(٣) Uses and abuses of psychology, by Eysench. Pelican, 1962, p. 237.

لفرويد لم تلق نفس الاهتمام الذى لقيته شطحاته المثيرة . فالناس يطلبون عادة ماهو مشوق ومثير حتى لو رفضته عقولهم .. وربما يكون هذا سببا – سببا واحدا – من اسباب عدم الاهتمام الذى تعرضت له عن غير حق نظريات بافلوف ومدرسته .

ونحن نود أن ننبه القارىء منذ البدء الى انه لن يجد عند بافلوف شطحات تثير انفعاله ، ولكنه سيجد افكارا علمية دقيقة وعميقة ، وسيكتشف الاسباب الصحيحة لعمليات نفسية كثيرة ، وسيرى كيف يمكن استخدام نظريات بافلوف فى تاسيس علم جديد للنفس . ومن المؤسف أن جامعات الغرب اهملت بافلوف تماما ولا تزال تهمله ، مع ان احدا من اساتذة الغرب لا يستطيع أن يقدم ضده اى طعن أكاديمى مهما اختلف معه فى الرأى . وربما يرجع اهمالهم لبافلوف الى العداء لاتجاهه العلمى المادى ، وربما يرجع الى العداء لوطنه الاشتراكى – وهى على كل حال أسباب لا يقرها الباحث المنصف . ولكن الغريب حقا ان نسير نحن فى بلادنا الاشتراكية فى نفس الاتجاه عن وعى او عن غير وعى فنهمل دراسة هذا العالم العملاق . وحتى الصفحات المعدودة التى قد يحتلها بافلوف فى دروس علم النفس فى كليات الآداب عندنا ، تنسب اليه افكارا ناقصة ومشوهة فى بعض اجزائها .

وبالرغم من امكان قيام خلاف مع بافلوف فى عدة نقاط اهمها نظرته الميكانيكية للنفس البشرية وبالتالى لمنهج ومجال علم النفس ، الا ان المؤكد انه لا يمكن اقامة علم جديد للنفس الا تاسيسا على قواعد البحث البافلوفى فى فسيولوجيا الجهاز العصبى الراقى .

بين الفسيولوجيا وعلم النفس :

ولد ايفان بتروفتش بافلوف عام ١٨٤٩ فى روسيا القيصرية، وتوفى عام ١٩٣٦ . وكان مجال اكتشافاته العلمية الاولى فسيولوجيا الدورة الدموية والجهاز الهضمى . والفكرة المحورية فى هذه الاكتشافات ان الجهاز العصبى يلعب دورا اساسيا فى الوظائف العضوية ومن هنا اتجه بافلوف بخبراته الفسيولوجية الى ميدان النشاط العصبى الراقى ، وهو الميدان الذى يواجه فيه بشكل مباشر الظواهر النفسية .

وقد تاثر بافلوف بعالم روسى من ابرز علماء النصف الثانى من القرن التاسع عشر هو ستشينوف ، وتاثر خصوصا بكتابه (الافعال المنعكسة للمخ) . وستشينوف هو الذى وضع البذرة الاولى لنظريات الفعل المنعكس والكف الفسيولوجى، وهو ابرز الساعين الى اقامة علم النفس على اساس فسيولوجى .

والمشكلة التى واجهها علم النفس منذ نشاته ازاء العلوم التجريبية المختلفة هى مشكلة وجوده : أن يوجد او لا يوجد . ولكن اقامة العلم التجريبى الناجح للنشاط العصبى الراقى كفرع من فروع العلم الطبيعى وضعت علم النفس فى مركز خطير . وبذلك اتخذ التحدى شكلا حاسما ، اذ لم يعد علم النفس يدافع عن وجوده ازاء اعتراضات نظرية او منهجية ، بل اصبح عليه بامكانياته الجنينية أن يواجه بناء تجريبيا عاليا ، ولم يعد يمكن لبعض الاوراق النظرية ان تواجه مئات الاجهزة العلمية المعقدة والمعامل ذات القدرات الفائقة . ومن ثم اصبح من الضرورى اعادة النظر فى مهام علم النفس ومنهجه .

ومنذ حوالى خمسين عاما قال واحد من اساتذة علم النفس البارزين ، هو كلاباريد رئيس المؤتمر الدولى لعلماء النفس والامراض العقلية والعصبية عام ١٩١٤ :

« عندما يتجح علماء الفسيولوجيا فى أن ينشئوا فسيولوجيا للمخ الى جانب علم النفس .. فى هذه الحالة سوف ننظر فيما اذا كان من المفيد ام لا ان نبقى علم النفس البشرى لم علم النفس المقارن » .

ويرد بافلوف هذه الكلمات (١) مطالبا بالغاء علم النفس ، او بالدقة الغاء البحث فيما يسمى « عالم الذات » او « ظواهر النفس » ..

وبافلوف عالم فسيولوجى كبير حصل على جائزة نوبل العلمية عام ١٩٠٤ . وفى المؤتمر الفسيولوجى الدولى الخامس عشر عام ١٩٣٥ تقرر بالاجماع اعتباره (اول علماء الفسيولوجيا فى العالم) . وقد استطاع الرجل ببراعة تجريبيةخلاقة ان يحدد سلوك بعض الحيوانات الراقية ازاء منبهات معينة فى فترات تبعد بعضها عن بعض ثوان معدودة ، وفى نقاط اثارة تبعد بعضها عن بعض سنتيمترات معدودة . واستطاع كذلك ان يحدث فى معمله امراضا عصبية معينة للحيوان ، بل وفى اجزاء معينة من جهازه العصبى ، ثم ان يشفيه منها . واستطاع ان يحدث انواعا مختلفة من النوم او التنويم يحدد مساره بالثوانى . واستطاع ان يصل بالكلب الى القدرة على التمييز بين نغمة ذات ٥٠٠ ذبذبة ونغمة ذات ٤٩٨ ذبذبة . الخلاصة ان سلوك بعض الحيوانات الراقية (الكلب بشكل خاص) اصبح فى معمل بافلوف كتابا شبه مفتوح . وهذه نتائج باهرة لا جدال . ولكن يبدو ان هذا النجاح الكبير فى كشف خبايا الجهاز العصبى للحيوان دفع بافلوف الى تعميم احكامه على الانسان ايضا ، بحيث لم يبق فى نظره فرق نوعى بين النشاط العصبى الحيوانى والانسانى . والى فاشارات بافلوف – القليلة جدا – الى سمات النشاط النفسى البشرى لم تكن على نفس مستوى الدقة والعمق الذى بلغته دراسته فى نشاط الحيوان . ولعل طبيعة اتجاهه تتضح فى قوله بصراحة :

« ان العلم يعتبر الكائن العضوى آلة » . (المؤلفات ص ١٤٠) .

وقوله :

« لا يزال هدف البحث فى العلم الطبيعى (بما فى ذلك دراسة الانسان) هو التفسير الميكانيكى الصحيح » . (المؤلفات ص ٥٤٦) .

ونكتفى هنا بهذه الاشارات السريعة ، وسنعود فيما بعد بالتفصيل الى موقف بافلوف من علم النفس ومنهجه .

ويسمى بافلوف المبدأ الموجه لنظرياته كلها « الاتجاه العصبى » nervism او « نظرية النشاط العصبى الراقى » ويلخصه كما يلى :

---

(١) Pavlov : Selected works, Moscow 1955, p. 220.
والاشارة الى مؤلفات بافلوف خلال البحث ستكون لهذا الكتاب.

« أنا أعني بالاتجاه العصبي اتجاها فسيولوجيا يجتهد في ان يمد تأثير الجهـــاز العصبي الى أكبر عدد ممكن من نشاطات الكائن العضوى » (١) .

وقد أمكن بالفعل اثبـــات هـــذا التأثير غير المحدود للجهاز العصبي ، وهو تأثير يصل الى الأداء الدقيـــق للاوعية الدموية والى وظائف أعضـــاء الجسم المختلفة والى طريقة تراكم الشحم مثلا في الجسم . (مثلا يحـــدث في حالات الحمل الكاذب في الهستريا تراكم الشـــحم على البطن بحيث تنتفخ ، كما يحدث توقف للحيض ، الخ) . ويقوم هـــذا التأثير العصبي غير المحدود على عملية الترابط او الانعـــكاس الشرطي ، حيث ان أصغر الأحداث والتغيرات في العالم الخارجي والعالم الداخلي العضوى يمكن ان ترتبط بحـــالات عصبية معينة وتكون بذلك مايسمى الفعل المنعكس الشرطي . يقول بافلوف :

« ان التغيرات التي لا نهاية لها في الوسطين الخـــارجي والداخل للكائن العضوى ، والتي تنعكس في حـــالات معينة للخلايا العصبية للحاء المخي ، يمكن ان تصـــبح منبهات شرطية منفصلة . » (٢)

الفعل المنعكس

استطاع بافلوف ان يثبت علميا ان اى نشاط عصبي ، سواء كان خاصا بالوسط الخارجي أو بالوسط الداخل (اى الاعضاء والنبهات الداخلية للجســـم) ليس سوى ارتباطات او افعال منعكسة . فالسلوك الخارجي للكائن الحي ، في جانبه الوراثي وجانبه المكتســـب ، وكذلك الاداء الوظيفي للجهاز الهضمي او الدورة الـــدموية او الـــافرازات الغدد او ما الى ذلك ، كلها نتاج عمليات ترابطية انعكاسية . يقول بافلوف :

« تقوم نظرية النشـــاط الانعكاسي على ثلاثة مبادئه اساســـية

« تقوم نظرية النشـــاط الانعكاسي على ثلاثة مبادئه اساسية
من البحث العلمي الدقيق : اولا مبدأ الحتمية ، اى كل فعل او حدث معين له دفـــع ما او حافز او علة . وثانيا مبدأ التحليل والتركيب ، أى التفكيك المبدئي للكل الى اجزائه او وحداته ثم بعد ذلك اعادة بناء الكل تدريجيـــا . وثالثـــا مبدأ التركيب العضوى .. اى التوافق بين الحركة والتكوين . » (المؤلفـــات ص ٤٢١) .

والمبدأ الثـــاني يعني ان عملية استقبال المنبهات من الوسط الخارجي او الداخل هي بمثابة تحليـــل للظروف وعناصر هذين الوسطين ، بينما الاستجـــابة لهـــذه المنبهـــات ـ ولو بمجرد ادراكها ـ لا يتم الا بالربط بينها في وحدات مركبة . والمبدأ الثالث يعني ان النشاط العصبي الراقي لايرتبط بمناطق محددة منفصـــلة في اللحاء المخي ، ولكنه يرتبط بالتركيب العضوى للحاء بشكل عام ، ومن ثم يمكن ان يتحـــرك من منطقة الى اخرى . وهذا المبدأ ينفي النظرية التقليـــدية للمراكز العصبية في المخ . (سمولنسكى من ص ٤٠ الى ص ٤٥)

وقد توصل بافلوف الى نظرية الفعل المنعكس الشرطي بوصفه شيئا متميـــزا عن الفعل المنعكس غير الشرطي خلال ابحاثه في الجهاز الهضمي التي حصل بها على جائزة نوبل . وفي ذلك الوقت لم يكن بافلـــوف قد تمكن من تحديد سمات الانعكاس الشرطي بشـــكل دقيق ، ولم يكن بعد بلـــور افكاره عن علم النفس وفسيولوجيا المخ ، ومن ثم اعتبر هذه الظاهرة الجديدة ظاهرة نفسية غير فسيولوجية . فقد اكتشف بافلوف في اثناء تجاربه على الجهـــاز الهضمي للكلب ان افراز العصارة الهضمية للمعدة لا يرتبط بمجرد وصول الطعام للمعدة ، كما أنه لايرتبط بمجرد حدوث الاثارة الكيميائية للتجويف الفمي . وقد تمكن من ادخال بعض انواع الطعام الى معدة الكلب خلال انبوبة معدنية طويلة حتى لايدرك الكلب هذه العملية (ومن ثم لاتثار شهيتـــه) فكانت النتيجة ان بقي الطعام كما هو لمدة ساعة دون أن يدفع المعدة الى افراز نقطة واحدة من عصارتها ، اى دون هضـــم ، وهو عكس مايحدث حين يدرك الكلب الطعام الذي يتناوله . ولهذا اطلق بافلوف اسم « عصارة الشهية » على عصارة المعدة . ومن ناحية اخرى ، امكن بما يسمى تجارب الاطعام الخادع اختبـــار كمية ونوع عصارة المعدة بشكل دقيق . والكلب الذى يجهـــز لهذه التجـــربة تجرى له عمليات جراحية لتحويل الطعام الذى يمضغه الى انبوبة خاصـــة تخرج من المرىء بحيث يظل الكلب يتناول الطعام ويمضغه ليتساقط في الاناء الذى يأكل منه دون ان يصل الى المعدة . وفي نفس الوقت يجـــرى توصيل انبوبة اخرى بمعدة الكلب يتم بواسطتها استقبال افرازات المعدة في مخبار خاص نقية غير مختلطة بطعام . وبهذه الطريقة يمكن اثارة التجويف الفمي بمـــواد كيميائية او غذائية معينة ومشاهدة ارتباط هذه الاثارة بعصارة المعدة . وقد تبين من هذه التجارب ان كمية افراز العصـــارة ليست نتيجة مباشرة لعملية الاثارة الكيميائية او الغذائية للتجويف الفمي ، بل يتوقف الامر بشكل دقيق على نوع المواد المثيرة وعلى تذوق الكلب لنوع الطعام وعلى موقفه من تناول الطعام (هل يتناوله بشراهة او بفتور الخ) ، ومن هنا راى بافلوف ان الشهية تلعب دور المنبه الحاسم في هذا الصدد . وفي ذلك الوقت اطلق على عصارة الشهية اســـم « الظاهرة النفسية » (المؤلفات ص ١٤٢) . وقال عن ظاهرة افراز اللعاب التي تثيرها في الكلب مجرد رؤية الطعام او شمه دون تناوله او قبل تناوله :

« هذا الجانب النفسي لنشاط الغدد اللعابية يبدو من الوهلة الاولى شـــيئا مقطوعا بصحته بل وبدرجة اكثر من الجانب الفسيولوجي . فاذا كان اى شيء مما يثير انتبـــاه الكلب من على بعد يؤدى الى الافراز اللعابي ، فان كل الاسس تصبح متوفرة لكي نقول ان هذه ظاهـــرة نفسية وليست فسيولوجية . » (المؤلفات ص ١٤٣)

وهكذا يتضـــح ان بافلوف لم يكن يكتفي أول الامر بالتمييز بين الانعكاس الشرطي والانعكاس غير الشرطي على أســـاس ان الاول يؤثر « من بعيد » ـ على حد تعبيره ـ بينما الثاني يؤثر تأثيرا فسيولوجيا مباشرا ولكنه اضاف الى ذلك ان الاول يعتبر انعكاسا نفسيا بينما الثاني انعكاس فسيولوجي . وقـــد غير بافلوف هذا الموقف تماما فيما بعد .

---

(١) من ايفانوف سمولنسكى
Essays on the patho-physiology of the higher nervous activity, Moscow, 1954. p. 20

(٢) نفس المرجع ص ١٤ .

الفعل المنعكس الفريزى والمكتسب :

الانعكاس غير الشرطى هو ما يسميه بافلوف احيانا ، الفعل المنعكس الفطرى او الوراثى او الفريزى او الخاص بالنوع — وذلك مقابل الانعكاس الشرطى الذى يسميه أيضا المكتسب او الوقتى او الاشارى او البعيد أو الخاص بالفرد ·

ويعترف بافلوف بان معلوماته عن الفرائز « محدودة جدا » (المؤلفات ص ١٨٣) ولكنه يذكر بعض الفرائز على سبيل المثال ، منها الفرائز الفذائية والدفاعية والجنسية والابوية والاجتماعية · ولكل غريزة فروع · وكل فرع منها يشمل انعكاسات متعددة منفصلة ، مثل انعكاس الحرية (ص ١٨٤) اى الاندفاع الفريزى للتحرر من التقييد ، وانعكاس التنقيب (ص ١٨٤) — وهو يقابل الفضول عند الانسان ·

ويتخذ الفعل المنعكس او الانعكاس مسارا عصبيا يسمى قوس الانعكاس · ويتكون هذا القوس من ثلاثة اجزاء هى :

١ — جهاز الاستقبال ، اى اداة الاستقبال وهى أعصاب الحس التى تستقبل التنبيهات ، وكذلك الالياف المستقبلة اى الاعصاب التى تنقل الاثارة الى الجهاز العصبى المركزى ·

٢ — المركز العصبى (فى الجهاز العصبى المركزى) ·

٣ — جهاز الاصدار ، اى الالياف التى تنقل أوامر الجهاز العصبى ، واداة الاصدار التى تنفذ اوامر الجهاز العصبى الصادرة اليها ، كالعضلات · (١)

وعندما يكون الانعكاس فطريا ، فان اجزاء هذا القوس تعمل منذ اليوم الأول لمولد الكائن الحى ... وبذلك يكون الانعكاس وراثيا فى النوع كله ، غير مشروط بظروف معينه او ارتباطات جديدة ، ولا يحتاج فى أدائه الوظيفى الى ظروف من نوع خاص ... ولهذا يسمى الانعكاس غير الشرطى .. فمثلا الكلب الذى يستأصل لحاؤه المخى يفقد كل انعكاساته المكتسبة ومنها الاستجابة لمنظر اللحم او رائحته · وهذا الكلب يمكن ان يموت جوعا اذ وضعت الى جانبه مباشرة قطعة من اللحم ، اذ لابد لكى ياكلها ان تلمس فمه لكى تثير لديه الانعكاس الفطرى او غير الشرطى . فالانعكاسات غير الشرطية تبقى كما هى فى حالة استئصال اللحاء المخى ، مما يدل على ان مراكزها فى الاجزاء السفلى من الجهاز العصبى المركزى ·

وفى التجربة التى يذكرها بافلوف عن عالمين من مدرسته ، ثبت أن الكلاب التى تربى منذ مولدها على اللبن فقط ، لايحدث فيها منظر اللحم أو رائحته أدنى اثر ، ولابد لكى تاكله وتتاثر به ان يوضع فى افواهها ولو مرة واحدة · (المؤلفات ص ٣٩٨ — ٣٩٩) ·

وهناك أنواع بسيطة جدا من الانعكاسات غير الشرطية · من ذلك مثلا أن يسعل الحيوان اذا دخلت فى حنجرته مواد غريبة · أما ما يعرف عادة بالفرائز فهى أنواع معقدة جدا ومركبة من الانعكاسات غير الشرطية التى يرتبط كل منها بالآخر بشكل مرتب ، أى انها سلاسل مترابطة من الانعكاسات تتخذ شكلا نمطيا ·

والحيوان يحتاج الى نوع آخر من الافعال المنعكسة لتوجيه سلوكه · يقول بافلوف :

« لكن التوازن (بين الكائن الحى والبيئة) الذى يتحقق بواسطة هذه الانعكاسات (غير الشرطية) لا يكون كاملا الا فى حالة ما اذا كان هناك ثبات مطلق فى البيئة الخارجية · ولكن لما كانت هذه البيئة متنوعة بدرجة شديدة ، ودائمة التحول ، فان الارتباطات غير الشرطية او الثابتة لا تكون كافية ، فلا بد من تكميلها بانعكاسات شرطية أو ارتباطات مؤقتة .. فمثلا يجب أن يكتشف الحيوان الطعام بواسطة علاماته المتنوعة العرضية والوقتية · وهذه بالدقة منبهات شرطية أو اشارية تثير حركة الحيوان نحو الطعام لتنتهى الى ادخاله فى فمه » . (المؤلفات ص ٢٤٩ — ٢٥٠)

وهذه الانعكاسات الشرطية هى التى توجه بشكل مباشر معظم سلوك الحيوان · والكلب الذى لا تتوفر لديه مؤقتا الانعكاسات الشرطية — باستئصال لحائه مثلا — لا يستطيع ان ياكل او يشرب الا اذا وضع الطعام او الشراب داخل فمه · كذلك لايجرى هذا الكلب اذ رأى العصا اوالسوط ، بل لابد ان يضربهما ليستجيب لتاثيرهما · فالاستجابة غير الشرطية — اى الفريزية — للطعام والشراب والدفاع عن النفس هى استجابة نمطية ثابتة ترتبط فى الغالب بالتاثير البيوكيميائى المباشر للمنبه · ومن هنا كان لابد للحيوان من استجابات اخرى متغيرة وغير مباشرة ·

يقول بافلوف فى ادراك جدلى عميق لصيرورة الواقع :

« ان بيئة الحيوان معقدة بشكل لا نهاية له وفى حالة انسياب دائم ، لموجود ان الجهاز المتشابك الكامل للكائن العضوى لا تتوفر له فرصة التوازن مع البيئة الا اذا كان هو ايضا فى حاله مناظرة من الانسياب الدائم » . (المؤلفات ص ١٨٧) .

والمعروف ان اللحاء المخى لم يتزايد فى الحجم الا لدى الحيوانات الراقيه · وهذا اللحاء هو الذى يقوم بدور تكوين الانعكاسات الشرطية · ومعنى ذلك انه بقدر تزايد حجم اللحاء تتزايد قدرة الحيوان على التكيف مع تغيرات البيئة ، الى درجة السيطرة على هذه التغيرات وتوجيهها كما يفعل الانسان صاحب اكبر لحاء مخى فى الكائنات الحية ·

واذا كان الحيوان يظهر الى الوجود مجهزا بسلاسل ومجموعات من الانعكاسات غير الشرطية ، فالطبيعى ان تتكون الانعكاسات المكتسبة او الشرطية على أساس هذه الانعكاسات الفطرية او مرتبطة بها · الا انه يمكن بعد ذلك تكوين انعكاس شرطى على اساس انعكاس شرطى سابق (ص ٢٢٣) .

واذا كانت الانعكاسات غير الشرطية وراثية بينما الشرطية مكتسبة ، الا انه من الخطأ ان ننظر الى هذا التقسيم كما لو كان قضاء ابديا مفروضا على النوع والفرد ، فهذه نظرة يرفضها المنهج العلمى التطورى . وترجح التجارب ان الانعكاسات الشرطية المكتسبة اذا توفر لها حد معين من الظروف الثابتة خلال عدد من الاجيال ، لا تلبث أن تتحول الى انعكاسات غير شرطية وراثية . وهذه الحقيقة تضع ايدينا على أساس تكوين الفرائز وطريقة تشكل السلوك الحيوانى بشكل عام · فمن الممكن أن نقول انه باستثناء الانعكاسات غير الشرطية البسيطة الناتجة عن عوامل بيولوجية كيميائية مباشرة ، فالفرائز فى معظمها ليست فى الاصل سوى

---

(1) Textbook of physiology, Moscow 1960, p. 525

ارتباطات ، شرطية مؤقتة ومكتسبة حدثت في الجهاز العصبي المركزي ، ثم تحولت مع توفر الظروف الثابتة ومرور الاجيال الى ممرات عصبية وراثية ثابتة ، اى ارتباطات غير شرطية . من ذلك مثلا عمليـــة الرضاعة أو بنــاء الطير لعشه او اساليب التحايل الفطرية لدى بعض الحيوانات خلال الصيد او الفرار من الخطر . وعلى كل حال ، فمن سوء الحظ ان بافلوف لم يتعرض بالتفصيل لهذا الموضوع ، بل اكتفى بمجرد الاشـــارة اليه . قال :

« يمكن ان يفترض الانســان ان بعض الانعكاسات المكتسبة الجديدة ، تتحول بعد ذلك خلال الوراثة الى انعكاساتشرطية»

« ومن المرجح جدا (وقد اصبح لدينا بالفعل بعض المعطيات التى تؤدى الى هذه النتيجة ـ بافلوف) ان الانعكاسـات الجديدة اذا توفرت لها نفس ظروف الحياة لعدد من الاجيال المتعاقبـة ، لا تلبث ان تتحـــول الى انعكاسات ثابتة . ولابد ان تكون هذه العملية احدى العمليـــات الفعالة في تطـــور الجهاز العضـوى الحيواني » . (عن سمولنسكي ص ٣١ ـــ ٣٢) .

وتتم عملية الترابط الشرطى فى حالة الاتفاق فى الوقت بين حدوث المنبه القديم والمنبه الجديد ، او حدوث هذا قبل القديم بفترة قصيرة محددة . ذلك لانه يلزم ان يكون الحيوان فى حالة انتباه لاستقبال المنبـه غير الشرطى حتى يمكن ان يستقبل ايضا المنبه الشرطى (الجديد) . وقد اثبتت التجارب انه اذا اثير الكلب اثارة شديدة فى اثناء حدوث الانعكاس غير الشرطى ، فانه يصبح من المستحيل ان ينجح المنبه الجديد فى الارتباط بالمنبه القديم (المؤلفات ص ٢٢٢) . ولكن اذا انتبه الكلب للمنبـه الجديد (سواء بعد مرة واحدة او عدة مرات متكررة ، فهذا شئ تحدده طبيعة الاثارة ونمط الجهاز العصبى للكلب) فانه تتكون فى هذه الحالة بؤرتان للاثارة فى الجهـــاز العصبى ، همـــا بؤرة المنبه القديم ـ وهى بداهة الاقوى والاشد ـ وبؤرة المنبه الجديد . ووفقا لقوانين النشاط العصبى التى يقررهابافلوف ، تنتقـــل الاثارة من البــؤرة الاقوى الى الاضعف ، فيحدث ممر عصبى بينهما ، اى يحدث الارتبــــاط المكتسب او الانعكاس الشرطى . واذا كان الشرط الاساسى لتحقق هــذا الارتباط هو التقارن او الـسبق المباشر وتوفر حد معين من الانتباه ، فليس هناك بعد ذلك اى شرط يحـــدد نوع او طبيعة المنبه الجديد . فاى صوت او ضوء او لون او رائحة يمكن ان يتحول الى منبه شرطى جديد للطعام مثلا . فاذا وضـــعنا فى فم الكلب حامضا معينا ، فالكلب سينتفض ويهز راسه بشدة لطرد الحامض ويفرز لعابا كثيرا للتخلص منه . فاذا حدث وكان هذا الحامض مـلونا باللون الاسود مثلا ، فان رؤية اى سائل اسود من بعيد حتى لو كان ماء ملونا ســـــوف تثير لدى الكلب نفس الحـــركات والافرازات . وهذا انعكاس شرطى ، المنبه فيه هو ســــواد الســائل . ويمكن احداث نفس الانعـــكاس الشرطى عن طـريق دقة جرس او القاء ضوء محدد ما . وفى حالة منبه الطعام يمكن احداث الترابط الشرطى بمصباح كهربائي او اصدار صوت ما . فاذا اضاء هذا المصباح بعد ذلك او صدر الصوت ، فان الكلب يجرى نحو المصباح ويلعقه كانه طعام حقيقى ، ويمد فمه نحو مصدر الصوت كانه يمضغ الصوت مضغا .

ومن الممكن احداث انعكاس مكتسب يتغلب على انعكاسفطرى ويلغيه ، وهذا بمساعدة انعكاس فطرى آخر . وهذه الحقيقة العلمية تقدم الاساس الفسيولوجى للافكار التربوية الخاصـة بالتغلب على بعض الغرائز .

فاذا تعرض الكلب لتيار كهربائى قد يتلف بعض اجزاء الجلد ، فانه يثير مباشرة انعـــكاسا دفاعيا غير شرطى . ولكن الانعكاس الغذائى يمكن ان يكون اقوى من هذا الانعكاس .

ومن هنا فاذا قدم الطعام للكلب مقتـرنا بالتعرض لهذا التيار الكهربائى القوى ، فسرعان مايتحول هذا المنبه المؤلم المتلف الى منبه شرطى للطعام يسيل لعـــاب الكلب ويعده للغذاء . الا ان هذا المنبه قد يصل الى ان يصبح مسالة حياة او موت .

فاذا ركـــز هذا التيار الكهربائى على منطقة جلدية لا تعزلها عن العظم طبقـة عضلية سميكة فان اصابة العظم ترسل للجهاز العصبى المركزى تنبيها بالخــطر الجسيم الذى لا يمكن ان يرد عليه الا باستجابة دفاعية تلغى الاستجابات الغذائية الشرطيـــة السـابقة . (المؤلفات ص ٢٠٣ ـــ ٢٠٤)

وقد توصل بافلوف الى طريقة تجريبيةناجحة يمكن بوساطتها تحديد الانعكاســـات لدى الحيوان بشكل دقيق جدا وبالارقام . فقد اصطنع طريقة لاجراء عمليـــات جراحية للكلاب التى تعد للتجارب بحيث يجرى تركيب انبوبة معينة تتصل بداخل الغدة اللعابية وتسير حتى تخرج الى مقياس خاص يكون معلقا فى خد الكلب . وبهذه الطريقة يستطيع المجرب ان يعدد بالمليمتر المكعب او بعدد النقط كمية اللعاب التى يتم افرازها فى كل حالة من الحالات .

والآن ، ماذا يحدث للفعل المنعكس الشرطى بعد تكونه ؟

بمعنى انه لا يمكن ان يبقى كما هو والا كان انعكاسا غير شرطى . وقد اثبتت التجـــارب انه ما لم يتم تقوية الانعكاس الشرطى من حين لآخر ، فانه ينطفىء تدريجيا حتى يتوقف اثره تماما (ويمكن قيـاس هذه الظاهرة التدريجية بالارقام بواسطة مقيـــاس اللعاب) . وتنتج ظاهرة انطفاء الانعكاس الشرطى عن عملية نسـبية يسميها بافلوف الكف inhibition

« للموضوع بقيـــة »

العالم.. والهمس

شعر عبده بدوى
رسم سعد عبد الوهاب

ما

اقسى أن يحيا انسـان فى هذا العصر يهمس
ما اصعب أن تدرى شيئا ، أن تعرفه من غير اللمس
فالعالم يلوى جبهته ، ويشـد أصابعه الخمسى
والعالم حبل مشـدود يهوى فى عنف بالرأس
فاذا بالقتلى تتلاقى
الحاضر
والآتى
والأمس !

●

قد

عشـت حيـاة نابضـة
ملئت بأناشـيد الخصـب
جـاوزت السـاق الى ورق
فـرحان • مـزدهر • رطب
وغـدوت عطـاء وغنـاء
يتدفـق • يهمس فى الجدب
وغـدوت صـلاة يانعـة
وحـنينا يغـزل فى الهدب
.. لكن العـالم لـم يسـمع
همسـاتى • لـم يسلك دربى
لـم يبصر أعمـاقى الخضرا
تتفتـح عـن سر الحـب
لم يشهد منقـارا صـلبا
يقتـات الفرحـة من جنبى
لم يلمـس نبعـا مـوارا
فى كف العـالم من قلبى !

●

قـد وسـمت دنيـا
تتصـارع • تنزف أحقـادا

تتآكـــل - تبقى دورتـــها
في ســـخط تطلب ابعـــادا
لكنى كنـــت بهـــا طـــيرا
يلقى في الفـــجة انشـــادا
وصـــباحا يمســـح اجـفانا
وبراعـــم صـــارت أولادا
لـــم اكسر قـــلبا ! لـم اصرخ
في روح ! لـــــم اسرق زادا
ولهذا لـــم يشرب تـــخبى
والعـــار يغىء الميعـــادا
فالعـــالم حطـــاب شرس
يـــلقى بيـــديه الأعـــوادا
وهياج يخـــفى اغنيـــة
ونشـــيد يخنـــق « سرنادا»
وصراخ ينهـــش في همـــس
وضـــجيج في عمـــرى نادى :

•

اقسى ان يحيـا انسان في هذا العصر
بهمس
اصعب أن تدرى شيئا ، أن تعرفه من
غير اللمس
فالعالم يلـوى جبهته ، ويشد أصـابعه الخمس
والعالم حبل مشدود يهـــوى في عنف بالرأس
فاذا بالقتلى تتلاقى
الحاضر
والآتى
والامس !

الفن المصرى المعاصر

الناشر : وزارة الثقافة والارشاد القومى
بالاشتراك مع
دار النشر بوجوسلافيا - بلجراد

صدرت أيضاً طبعة ثانية بالانجليزية
واخرى بالفرنسية

تحرير
حامد سعيد

تقديم بقلم بدر الدين ابو غازى

هذا كتاب طال ارتقابه منذ اتجهت وزارة الثقافة والارشاد القومى لسنوات مضت الى اصدار مؤلف جديد بفنون مصر المعاصرة يعرضها من وجهة نظر مصرية فى اطار من الاخراج الفنى الرفيع ، وعهدت الى الاستاذ حامد سعيد باعداد مادة هذا الكتاب .. محتواه من الكلمة والصورة معا ..

وقد عكف فى صبر واناة على تجميع هذا الكتاب حتى اكتمل بناؤه كما يكتمل نضج النبات .

وبصدور هذا المؤلف سجل الكتاب الفنى فى مصر مكانة مشرفة فى التصوير والطباعة والاخراج

ليس هذا الكتاب تاريخا للحركة الفنية فى مصر المعاصرة ، ولا استعراضا وتحليلا لأساليب الشخصيات والمدارس الفنية المختلفة ، ولن نلقى فيه الدراسات النقدية التفصيلية لمصادر الحركة واتجاهاتها ، وانما هو مدخل الى الفن المصرى المعاصر ، هو محاولة لتصوير ابعاد اللقاء بين روح هذه البلاد وفنونها المعاصرة ، صور التعبير عن هذا المكان فى مختلف الاشكال الفنية ... من العقد الى التمثال ، من اناء الزينة الى اللوحة ، من الرداء الى البيت .

●

المؤلف هذا الكتاب وشاغل لربطه بالمنابع الروحية لهذه البلاد بمعتقدها وتراثها الفكرى وطبيعتها الوضاءة ، وله وجهة نظر اراد أن يعرض الفن المصرى المعاصر من خلالها ، ولهذا مضى يعد كتابه من خلال خط من التفكير والعقيدة انتظم فى ثناياه اختياره للاعمال الفنية المعروضة لشرح وجهة نظره وقد حد اختياره بهذا الخط وفى نطاق مجموعة متحف الفن الحديث ومجموعات مقتنيات وزارة الثقافة - التفرغ ، وبيت السنارى ، ووكالة الغورى .

وما كان الاختيار يسيرا لمؤلف يرمى الى ابراز وجهة نظر من خلال العمل الفنى ، ويود ان يؤكد العلاقة الوثيقة بين مظاهر ثلاثة من حياة هذا البلد ، فنه وزراعته وايمانه وانعكاس هذه المظاهر على تعبيراته التشكيلية فى مصرنا .

واذ كانت الصورة قوام الكتاب الفنى فان عناية المؤلف باختيارها ومراعاة أصول الفن فى اخراجها يحف بها التبقى الروحى والرموز التى يومىء اليها فى كلماته ، كل هذا يدل على العناء الذى لاقاه المؤلف فى اعداد كتابه ، وتجميعه ، وهو فى ذاته جهد لا يستطيعه الا من كان من اصحاب الفكر النافذ ، والقلب المفعم بروعة الذوق والوعى بالعقيدة الفنية لهذه البلاد .

يقول حامد سعيد فى مقدمة كتابه « الفن حصيلة سنين من الخبرة فى لمحة » وما اصدق هذه العبارة على ما كتبه ، فمن خلال الصفحات المعدودة العدد التى قدم بها المؤلف للفن المصرى المعاصر تلوح مقدرته على ان يودع العبارة طاقة يجعل لها اشعاعا تلقائيا هو مزاج من الفلسفة والشعر ومن خلال هذا البناء التاليفى المركز فى ايجازه يلوح هذا النمط الهندسى الرياضى فى عمل ادبى هو فى ذاته احتذاء لاسلوب الابداع الفنى فى هذه البلاد .

هذه المقدمة تلقى أضواء على اعمالنا الفنية المعاصرة وتنفذ الى نبض الروح الفنى فى مصر فتراه فى بيوت النوبة « سر التزاوج الموفق بين الفن والطبيعة » ، فى اشغال التلى من اسيوط « وما توميء اليه من سمات أصيلة فى الوجدان من قديم : حب النور والاناقة » كما تراه فى مراكب النهر المنحوتة ، وفى الكتابة العربية بتنويعها وحيويتها وما تبديه من براعة فى التركيب وسيطرة على الفراغات كانها اصداء لصنوف النحت البارز ، ثم هى تنفذ الى ادوات الحياة ومصوغات الزينة وما تليض به من مهابة واتزان واناقة ورحابة ، وهى بعد هذا تربط بين ذلك كله وبين نماذج التعبير الفنى الكبير فى البلاد ، ويختار المؤلف من هذه النماذج ما يرمز الى اشياء من روح مصر ... الصباح والماء والاشراق والخصب والطفولة والنبات . يصور المؤلف بعد عرض عام خروج « محمود مختار » من صميم هذه الارض ، ويرى فيه النبت أو رمزه ، وفى صحبة هذا التشبيه يرى نحته فى ضوء مفيد - « فالريح رمز الروح تلعب دورا فيه وكانها الاشارة الى عودة الحياة داخل البذرة الى النور والهواء » .

لم يعرض لفن محمود سعيد الحافل بخصب الأنوثة ، الوحى بليل عميق لولادة جديدة ، ويشير الى سمات من فن ناجى فى وجدانه الديناميكى المعبر عن الروح الناهضة للبلاد ، والى ذوق اللون واللمس عند احمد صبرى .

●

وعناية الفنان بمشكل العمارة فى مصر تدفعه الى أن يؤكد الدعوة الى وصل تيار من التقاليد يتدفق عبر التاريخ والى استلهام طبيعة هذه البلاد واجوائها فى ايجاد « المسكن الأنيس » « فالبيت فى مصر لم يكن مجرد مكان للحب والحياة بل كان فى غايته حرما

للفن في خدمة الحب والحياة » ومن هنا تمثل تجربة الفنان حسن فتحى عملا جديرا بالانتباه والاحتذاء .

واذا كان الطفل « مناط الأمل » وكان للطفولة في حياة مصر واساطيرها جذور عميقة من الحب والتقدير فقد عرض المؤلف من فنون الأطفال لتجربة الفنان حبيب جورجي في هذا المضمار وقدم نماذج من أعمال تلاميذه ، بل انه عني باختيار ماكان محوره الطفولة من أعمالنا الفنية المعاصرة بصفة عامة وابرازه في ضوء وجدانه الفكري .

واذا كان للكلمات في هذا الكتاب ايقاعها الوجداني فان لاختيار الصور وترتيب عرضها ما يجعل لها في الكتاب ايقاعا تشكيليا مترابطا يتردد كاللحن او كالقصيدة يبدأ مشرقا كالصباح ، باسما كالامل . في تماثيل مختار ، نرى من الزوايا التي اختارها ايقاع النهر ، ورقة الهواء وانبثاق النور ... ثم نلقى الامومة وحلاوة الطفولة في أعمال فنانين آخرين ، بينما نلمح خيطا غيرمنظوريربط التمثال بالبيت برهافة الذوق والحس في أدوات الحياة والزينة ، ونلقى تأملات في الطبيعة من خلال مجموعة من أعمال الفنانين .

ولا يغض الفنان النظر عن التيارات التي وفدت والاحداث التي مرت على وجه هذه البلاد فدفعت تعبيرها الفني في فترة الحرب وما تلاها الى ضرب من تشويه الحياة وتجميدها في اللوحات وفي الحجركما يعرض نماذج من صرخات الصراع والثورة التي انعكست على التعبير الفني ، ثم ملامح الســـخرية في الفن وقد كانت السخرية بعض علامات التعبير الفني في هذه البلاد .

ونلقى في الكتاب بعد هذا مجموعات من اللوحات الملونة هي في ذاتها عرض شامل لمعالم هامة من تعبير مصر المعاصرة في الفنون .

ان هذا الكتاب مدخل وبشير ، مدخـــل لدراسات يجب ان تعقبه وبشير يؤذن بالعناية بالكتاب الفني في مصر واخراجه على مستوى عالي .. وما اجدره بان يكون خطة في برنامج يمتد الى التراث الفني حتى يصل الى العصر الحديث ليتناول كل مظاهر الابداع الفني لهذه البلاد من وجهة نظر واعيـــة بصيرة وباقلام ترتفع الى مستوى هذا الغرض الجليل .

وبعد فليس هذا الا مجرد عرض موجـــز لكتاب الفن المصري المعاصر قد يكون فيه كشف عن بعض جوانبه ، وعن جهد اعداده وخط فلسفته ، ولكننا ندع لمقدمة الكتاب الحديث عن جوهره وابراز فكرته .

●

مقدمة الكتاب

من صميم كيانه في التاريخ والمكان ، لكل شعب من الشعوب معين من الطاقة الروحية ، من الخير الا يشمله النسيان .

الانسانية انسان واحد ، ولكن لا بد ان تتنوع الاعضاء لتتم الصورة ويكتمل المعنى . والكل قادر على العطاء — وليس هناك عاجز — اذا انبثق من بؤرة ذلك المعين .

المصير قوة . وكل لما خلق ميسر . وخلاصـــة التاريخ ، والوعى بها وبممكنات الشعب ، صورة لذلك المصير . ولا بد لحيـــاة الشعب من بحث صبور ، ومجهود دءوب ، للوصول الى ادراك كنه معناه في الحياة والتاريخ .

لا فائدة ان يلعب شعب الدور المكتـــوب لشعب آخر . وليس من الممكن لحياة الفرد أن تدرك ادراكا شاملا اذا اغفلت الكتلة البشرية التي ينتسب اليها ذلك الفرد .

لقد كان في تأكيد الفردية في العالم الحـــديث طمس لهذه الحقيقة . فكلنا تنويعات على فكـــرة واحدة : هي سعي التاريخ ومغزاه . ومن هنا كان من الضروري تعميق ذلك الوعى .

كان اختراع الكتابة علامة طريق صنعت التاريخ . وستكون قراءة مغزى التاريخ ، كدليل هـــاد لمعنى حياة أصحاب ذلك التاريخ ، علامة طريق ثانية . ولعصرنا أن يفخر بانه أول من وضع هذه العلامة .

التاريخ كالطبيعة : ابدا يتطلب اعادة التفسير .

نحن نصنع التاريخ عندما نبرز روحـــه ومعناه . ويصنعنا التاريخ بان يحدد لنا اتجـــاه سعينا في الحياة . واذا كان التاريخ كعلم سؤالا لم تتحقق الاجابة عليه بعد .. فان الفن كتاريخ حقيقــــة لا سبيل الى انكارها .

الفن يلخص ويبشر .

الفن الكبير ذروة حياة شعب كبير ، وبشرى للايام القادمة .

●

هذا مدخل الى الفن المعاصر لبلد لم يفتر عن انتاج الفن منذ عصور سحيقة . وكان « الفـــن » اضافته الكبرى في ميدان الثقـــافة الى جانب « الزراعة » و « الايمان » .

وقد كتب الكثير عن فن هذا البلد وزراعتـــه وايمانه ، ولكن العلاقة الوثيقة بين هـــذه المظاهر الثلاثة من حياة هذا البلد لم تحظ بعـــد بالعناية الواجبة .

وان تبيين هذه العلاقة واضحة لأمر ذو أهمية لتقدير فنه المعاصر .

عندما كانت الصحراء فى العصر المطير خضراء يانعة ، لم تكن الارض (مصر) بعد كما عرفهـــا التاريخ .

وعندما تكونت الصحراء ، واصبح الوادى محل الاهتمام ، اصبحت الزراعة مسالة الساعة . وبتقدم الزراعة نما الفن والايمان .

شتان ما بين فن الانسان فى العصر الحجرى القديم والفن منذ العصر الحجرى الحديث ... شتان بين رؤى الصائد ورؤى الراعى والزارع ، بين محطمى الحياة ومنتجيها .

كان كشف الزراعة ذا اهمية قصوى .

ولكشف الآلة الاهمية ذاتها .

الايمان عطية الزراعة لاهل العالم القديم ... ايمان فوق الاحداث ثابت مطمئن كتلك الصروح التى خلفتها تلك العصور : حالة نفسية واسلوب فى الحياة نتيجة التواصل بين الانسان والحياة . شعور بانه و « هى » واحد لا غير . توافق شامل وسكينة عميقة نلمحهما الى اليوم على سيماء الصور الشخصية لاهل تلك العصور .

ايمان يبقى . ويتغير الرمز المعبود بتغير الايام . وينتقل مركز الاهتمام من العالم الخارجى فى العصور القديمة ، الى العالم الانسانى الداخلى فى العصر المسيحى ، الى ذلك الموجود فوقنا كله — وان ادرك اثره فى الخارج والداخل على السواء — فى العصور الاسلامية .

هذا الايمان بالحياة هو جزاء الزراعة وعطيتها .

●

نلمس الطبيعة ، بنباتاتها وطيورها واسماكها ، فى فن العصور القديمة ، مسيطرة على كل الاشكال التى نمت وترعرعت خلال العصور ، ثم نلمح ذات الوجود مع الفن قد اصبح — فى اتجاهه الرئيسى — هندسى الصيغة ومجردا فى عصور الاسلام . والواقع ان التواصل بالحياة لم يختف قط من فن هذه البلاد ... حتى فى العصور المسيحية ، عندما كانت الدنيا خارج الانسان ليست هى بؤرة الانتباه ، كانت الطيور والنباتات والنجوم موجودة فى الفن .

●

ان نتكلم عن الفن فى هذه الارض خلال العصور المختلفة ، كما لو كان فنا واحدا يتطور ، امر لم يصبح بعد عاديا مألوفا ، ولكنه ضرورى .

فتلك الثقافات الثلاث التى نشأت وعاشت فى منطقة الشرق الاوسط ، والتى تعرف بالثقافات القديمة والمسيحية والاسلامية ، موصولة الاطراف بعضها ببعض فى خبــرة انسانيــة كبرى : بدأت بالعصر الحجرى الحديث ، وتطورت خلال العصور القديمة بسعيها فى التعامل مع العامل الخــارجى ، ثم خلال العصور المسيحية باتجاهها الى العكوف على العالم الداخلى للانسان ، ثم الى الثقــافة الاسلامية ببحثها فى الخارج والداخل والتطلع نحو الملأ الاعلى .

وما لم ينسب الفن الى الخبرة التى انبثق منها يكون ادراكه ضحل العمق . أما التغير الظاهرى للنمط فلا يكفى وحده كسبب لنظن ان الخبرة قد اختلفت ولم تعد هى ذاتها متطورة فى شكل جديد ، كما هو الحال فى الدودة والشرنقة والفراشة التى هى اطوار مختلفة لحياة واحدة .

كذلك انشغال الفن فى العصور القديمة بذلك الثراء المتنوع من المرئيات ، او انسحابه نحو العالم الداخلى ، او ارتفاعه منهما فى الصورة المجردة ، لاينبغى ان يصرفنا عن رؤيته كخبرة واحدة متطورة خلال ادوار نمو مختلفة . وهـذا هو الاثر الظـاهر

محمود مختار
تمثال زوجة شيخ البلد

فى عالم الفن لتطور سعى الانسان من الفطرة نحو المطلق فى هـــذا الجزء من الارض وقد حنكته الزراعة .

ومع أن المطلق هو غاية المسعى ، الا أن الحياة كما يحياهـــا الناس من يوم ليوم ومن ســـاعة لساعة ، كانت فى حد ذاتهـــا غاية محبوبة معنى باثرائها عن طريق الفنون على اختلافها منذ بداية العصر الحجرى الحديث ، جيـلا بعد جيل ، وعلى مر الايام .

لقد نما مفهوم البيت ، كرمز للالفة والمودة فى هذه المنطقة ، مع نمو الزراعة حتى النضج الكامل . لم يكن البيت مجرد مكان للحب والحياة ، بل كان فى غايته حرما للفن فى خدمة الحب والحيـــاة ، وموحيا باللامحدود فى ذات الوقت ... لم تكن الوظيفة والاستعمال عقبة فى طريق الابداع الفنى ، بل كانا سبيلا اليه ليتحقق الحلم فى اعمال لا عد لها تخدم ضروريات الحياة من البداية حتى الممات، مضفية البركة على الحياة باسرها بفضـــل تلك اللمسة السحرية التى يهبها التواصل مع الحياة الى الواصلين .

منذ العصر الحجرى الحديث : فجر التعاطف مع الحياة ودعوتها الى المزيد من العطاء ، وخيرات الارض من عاج واخشاب وكتان ونحاس وفضـة وذهب ، ومختلف انواع الاحجار والمواد قد تناولتها انامل مزودة بحكمة الفن لتخدم الحياة بمظهرها : المحدود واللامحدود .

وهذا الاثراء للحياة كان يتم وفق حســـاب هندسى يتردد فى ذات العمل الفنى الواحد، ويكشف عن تجاوب سعيد مع الجو الرائق الناصع لطبيعة المكان .

فى هذه الاعمال تأتلف قوة الصخر مع دعـــة النبات : الحى مع ما نسميه الجماد ، كما تتسق الحياة مع ما نسميه الموت فى امتداد واحـد حى لا موت فيه . ويتحقق ذلك كله من خلال توافق عددى فى حركة الخـــط وسمات الكتلة ودقة الاتجـاه .

●

مشاركة وجدانية مع النبات فى حيـاته ، من البدء الى النهاية الى البعث من جديد ، ترسب فى ضمير الاجيال المتعاقبة من الناس الذين يهبون انفسهم لخدمة الارض نظاما فى العمل وفى اللعب وتقديرا للصعب واعتزازا بالقدرة على تنفيذه .

وتتطلب فنون السلم من تشكيل الآنية وبناء المنازل والزينة الشخصية ، مع رعاية الحيـــوان والنبات بلطف وأمل ومثابرة وجهد جماعى ... يتطلب هذا كله عملا لا اعتباط فيه ، عملا صبورا، وبحساب دقيق .

فلا عجب ان الفن الذى انبثق من هذه الأرض الزراعية المؤمنة بالحياة يتنفس عبيرا هندسيا رقيقا باعثا فى حنايا النفس الداخلية امنا وسكينة. وهذه السريرة الرياضية التى هى السر الجامع بين شتات الخيالات المنوعة فى مصر القـــديمة ، وبينها جميعا وبين الاعمال المختلفة التى ظهرت فى مصر المسيحية ،والتى كانت فى ظاهرها على نمط مختلف ... هذه السريرة الرياضية تبدو واضحة للعيان فى فن مصر الاسلامية المجرد الذى كـان المظهر الثالث للقدرة على الخلق الفنى فى هـــذه البلاد .

■

التاريخ سبيل الى فهم الحاضر ، وطريق الـى الامل فى المستقبل . وذلك الوعى بالطبيعـــة والشعور بالاتحاد معها الذى يبدو من خلال الآثار البواقى من الماضى ــ عطية الزراعة للناس الذين يخلقون الحياة فى الارض ــ ما زال ملموسا حيا باعثا للأمل الى اليوم بين الناس فى الريف والمدينة، يرى بين هؤلاء الذين لم تمسسهم بعد طرق الحياة الحديثة .

ويمكن ان يرى فى شـــبه وعى هؤلاء الذين يشاركون فيها ... وما عدا ذلك فهـو مظهـر سطحى .

ان الجوهر الاساسى فى موقف أهل العـــالم القديم تجاه الوجود كان وما زال «ايمان فى الحياة» لا يهتز ، و « وعى كونى » لم تعبث به أوهـــام الانسان ، و « تفاؤل » رغم وضوح الكثير ممـا قد يدعو الى التشاؤم .

ولا ينتظر ان يفيض الفن الا من الاعماق ، بينما انشغال الشعور السطحى بالمودات المتغيرة مظهـر لا جذر له . واما الواقع النفسى فما زال كما كان عليه فى الاعماق .

●

على بعد من البحر الابيض ، والى الجنوب من اسوان ، وبالقرب من قلب افريقيا التى يخرج منها

النهر فياضا ، وتتراجع اليها موجات الثقافة كلما تقدم الزمن ... هناك فى بلاد النوبة حيث تقابل العناصر : من ماء وصخر وحد ادنى من النبـات واكبر كم من السماء ، وحيث النـاس ما زالوا يحيون فى ظروف بعيدة عن حضارة اليوم ... هناك فى تلك البلاد من الممكن لقـاء حالة نفسـية واسلوب فى الشعور بالحياة جدير باثارة الدهشـة فى القادم الحديث من مدن الثقافة الحـاضرة بوسائلها الآلية المعروفة .

كل ما يقوم ببنـائه هؤلاء النـاس يتسق مع الطبيعة من حولهم بغير نشاز ، فما زال ذلك السر القديم : سر التزاوج الموفق بين الفن والطبيعة ، حيا فعالا على القياس الكبير . وهناك ... فرحة الحياة واضحة كالشمس . وان التنويعـات فى البناء من بيت لبيت ومن نجع لنجع لممـا تقر به العين ... هنالك نصر على الفقر ... هنـالك جمال ايجابى يثرى النفوس . انها واحـدة من الروائع المنسية للفن فى عصرنا الحاضر .

⊙

اشغال التلى من اسيوط — احد الفنـون التى يمارسها الشعب للشعب — تومىء الى سمـات اصيلة فى الوجدان من قديم : حب النور والاناقة ، تطريز بخيط من الفضة أو الذهب على شبكة ملونة .. هواء وفضاء ونور مجتمعـة وممزوجة وفق هندسة سعيدة : بدائية التسق ولكن لهـا رفاهية الحضارة . بسيطة ولكنها واسعة الحيلة . جمال .. واشجار .. ونجوم .. ومويجات مجمعة لتعبر عن فرحة الحياة .

⊙

ومراكب النهر المنحوتة فى الخشب والمبنية على القياس الكبير باسلوب لا رفاهة فيه ، ولكن فيه ذات الشعور الكبير الذى يسوس الكتل من النحت القديم حيث يردد الهيكل الضخم لجسم المركب الشراع المثلث عندما يملؤه الهواء ، وينطلق عاليـا مندفعا عبر الماء .

هذه المراكب النيلية فى انزلاقها الرقيق القوى تعبر فى صورة مرئية عن روح المكان .

⊙

والكتابة العربيـة بتنويعاتها ، وحيويتهـا فى تجريداتها الشكلية ، وما تبديه من براعة فى التركيب وسيطرة على الفراغات ، فى الامكان أن تضـاهى بصفوف النحت البارز من الفن القديم ، وكأنهـا أصداء لها من بعيد .

هذه الاشكال الهندسية المجردة ، والتى تتفتح احيانا فى هيئة اوراق الشجر أو الزهر ، تحتفظ — حتى حين لا تتفتح فى هذه الاشكال — كالاوراق والأزهار بسر الحياة .

⊙

هذه المشاعر الاصيلة فى البلاد ، والمعبر عنهـا خلال الشكل المصوغ فى الفنون ، تجد مجالا لهـا فى عديد من ادوات الحياة التى يستعملها الناس الذين يعيشون الآن على النسق التقليدى .

فى اشغال المعدن من الذهب أو الفضـة أو النحاس ، تقابل المعانى الوجدانيـة ذاتهـا التى تتردد خلال الصروح التاريخية ، ومختلف الأعمال الفنية فى تراث البلاد ، وفيما يصنع منها للناس ليستعملوه فى الزينة الشخصية أو فى الحياة اليومية فى البيت ... فيها الكفاية لكى نشهد الوجود المقنع لتقاليد عريقة حية .

فالأعمال المعدنية التى نعرفهـا فى صـورة شمعدانات ومقابض ابواب وطشوت ، تفيض بالمهابة

محمد ناجى
« نهضة مصر — تفصيل »

والاتزان مما يعبر عن شعور عميق عامر بالثبات والايمان .

أما مصوغات الزينة الشخصية المدنية من الفضة أو الذهب فلها مشرب آخر ولو انها تتبع التقاليد ذاتها ... فيها اناقة ورحابة ، وفيها شغف بالطبيعة فى صورها العديدة ... اعمال بالغة الدقة فى صنعتها بغير همجية ، ولها سبيلها الى هندسة معمارية الكيان بغير ثقل .

حتى اشغال الصفيح مما يصنع لعب الاطفال نقابل فيها ذات الاحساس بالتصميم التابع لتيار التقاليد العامة حيث اوعى المعمارى متوافر مع صغر المصنوع .

مصر واحة مستطيلة ، على جانبيها تمتد الصحراء ، والمطر فيها نادر يسير . والماء فى مثل هذا المكان قيمة كبرى فهو مادة الحياة ، ولهذا يلعب النيل الغنى دورا فى التقدير العاطفى عند أهل البلاد ، يمكن ادراكه اذا تذكرنا أن أزوريس ذاته كان ذلك الماء . ولو اننا تعدينا الصورة السطحية الظاهرة للعقيدة الدينية ، ونفذنا الى الخبرة الحية من ورائها ، والتى مارسها قلب الانسان ، لما استوحشنا صورة العقيدة ، ولقابلنا معين اليقين . ان مرأى النبات الذابل المتعطش للماء يبعث الحزن والأسى ، وعندما يروى ترتفع النضارة مرة اخرى فى الفرع والورقة وتعود الحياة .

ان نرى الصبح بعينين منتعشتين بعد نوم عميق وبجسد مكتمل براحة الليل بعد يوم حافل بالعمل عطية حياة ، وماذا عساها أن تعطى الحياة غير مزيد من حياة ، وما هو الفن اذا لم يكن حياة مصطفاة : حصيلة سنين من الخبرة فى لمحة .

الصباح امل ، وابو الهول الناهض فوق الرمال، الدائب المراقبة لشرق الشمس ، رمز لذلك الأمل : رمز لخبرة الانسان الممارسة لعودة الصبح المؤكدة ... تتحول الصخرة الى أسد ، ويتبدل الأسد فى القمة الى انسان ، ويرقب الانسان بفم صامت وعينين واسعتين مطمئنتين ، مشرق الشمس فى الليل والنهار والى الأبد .

تغدو المركب وتروح كالخيال على سطح الماء ، وينفتح الشراع كورقة أو كمحارة ، وينطلق فى تفتحه الكامل ، أو يرفرف ويسمع متمتما فى الريح، وتهمس مويجات النهر ، وتنعم الضفة الغربية البعيدة والواجهة للشمس المشرقة بالأشعة الجديدة النافذة خلال غلالة الصبح الرقيقة التى تربط السماء بالارض .

والسحاب هنا - عادة - ليس للمطر ، بل للنور وللريح والنسيم . وهو لا يقبض النفس ، ولكن يشرح الصدر ، لا يحجب لانهائية الفضاء بل يؤكدها ، وفى الوان الصبح ينتشر كبشائر السلام ... لا عجب ان كانت السماء فى هذا المكان دائما ابدا مصدر الرحمة والعون .

فى غمرة اليأس ترتفع الأيدى والعيون . ولكن العيون فى العالم القديم تتطلع الى الامام ، والقامات منتصبة ، والجلسات مطمئنة ، والاوضاع المسجاة أفقية موحية بالسلام كمراكب النيل .

●

من صميم هذه الأرض ، يخرج «محمود مختار» المثال الاول فى بلاد النحت فى عصرها الحديث ، كشجرة طيبة اصلها ثابت .

وبعد اكثر من ألف من السنين ، ومدينة القاهرة بمثابة حقل كبير تنبت فيه المآذن الصاعدة ، لتعبر عن ذات الايمان بالحياة الكبرى لهذه الارض فى نور الاسلام ... هذه المآذن المبنية والمنحوتة فى الحجر، بصيغها الهندسية المجردة وبسموقها العلوى ، هى البعث الجديد لذات الروح التى تعمر عمالقة النحت فى ضوء الايمان القديم .

من باطن الصخر ، يخرج النداء فى صوت انسانى ، كما لو كان طقس فتح الفم ، الذى كان يجرى للتماثيل القديمة كى تدب فيها الحياة ، يحدث خمس مرات كل يوم . ان بث الحياة فى الحجر هو الأمل الذى حققه الفن مرات فى حياة هذه الارض الحجرية ، لا عن طريق القوة المادية ، بل عن طريق عصارة الحياة الرقيقة ، والتى لا تقاوم : تغير من شأن الموات الظاهر ، وتحيله الى حياة .

حول هذه الاعمال يتم المعنى للهواء والفضاء : تدور الشمس والنجوم فى مسالكها ، ويبقى هذا الحجر القائم رمزا للحياة الخالدة ، ويتصاعد النداء ، ويسمع : منطوقا كان أو غير منطوق ... انه دعوة لنا جميعا ، الكثرة من المخلوقات ، أن نعود مرة أخرى متوجهين الى مركز الحياة والامن القيم .

كان « مختار » فى الفن بشرى العصر الجديد الذى عاد فيه حنين هذه الكتلة البشرية الى الحياة

قة ، بعد ان طالت عليها الآماد تحيا كما تحيا
نات فى البذور . كان هـو النبت أو رمزه ،
صحبة هذا التشبيه يرى نحته فى ضوء مفيد :
يح رمز الروح تلعب دورا فيه وكأنها الاشارة
عودة الحياةداخل البذرة الى النور والهواء .
لمائر او كشراع يتوق الى الحومان والانطلاق
فرط الامتلاء ببهجة الحياة ، يبدو هـــذا
ت بجذوره الثابتـــة فى قواعدها ، كمراكب
، التى كانت رمزا حاملا للحياة فى العصــور
مة ، او كالطيور ذات الرءوس الآدميـــة رمز
ح فى خيال تلك العصور .
ذلك كان سر الماء أمل ذلك النحت .
هكذا بارك الهواء والماء الحجر بالحياة .

●

اذا كان فن « مختـــار » يمثل شعر الصباح ،
فن « محمود سعيد » يمثل شعر الليل ...
الليل بظلمته الحالكة حيث الخوف والجزع ،
لليل حيث تذوب الأشياء لتولد جـــديدة فى
باح ... هنا بناء اللون على السطح طبقات
النحت البارز أو المينا البراقة او تطـــبع
بك ، مزيج من الرسم والحفر والموزيك والمينا
لريق الألوان الزيتية المعتنى بتطبيقها اعتناء
سانع الشـــاعر الخبـــير بصنعـــة اللطيف
ريته .
فض هذا الفنان السطح ذا البعـــدين ، لأن
ره بالطاقة النابضة من وراء المـــــادة يكور
لح ، وينحى المسافة بحساب معلوم : الشعور
س بلوحته هو الشعور بالطاقة الخفية التى
الأجسام مظاهر لها ، وهو يمثل بل يجســـد
ناته الفنية فى رموز تكاد تلمس وتوزن . وهو
ذا الوعى المادى الروحى على حـــد سواء ،
ن بالفكر الفنى فى هذه الأرض . وهـــو بعد
حريص على النقاء الهندسى داخـــــل الاطار
ر : فليس هناك رأسى او أفقى مقوس أو مائل
ه فى حسابه ميزان وفى احساسه معادل .
ذا الفنان الذى بدأ تلقى الفن فى شبابه علـــى
، تأثيرية من وحى المدينة الحديثة ، يثور على
التعاليم المبعثرة للخبرة الانسانيـــة ، والتى
بها عند اللحظة فى الزمن والحاسة فى الادراك ،
طح فى المدرك ... يثور على تلك التعاليم ،
، منها خبرة يجمعها ويركزها فى اتجاه يخرج
للحظة والحاسة والسطح ، الى شعور عـــارم

محمد ناجي
« نهضة مصر – تفصيل »

بالطاقة ، حالم بالنور ، موصول بلا عقلية اللون :
مأخوذ بسحره على نفس الهدى الشرقى الـذى
اخرج الخزف والسجاد والموزيك .

سواء كانت المدينة أم كان الريف ، فموضوعه
هو الشعور بالارض الانثى الولادة لمختلف الصـــور
والاشكال ، والمسحورة بلمسة النور التى يستأثر
بها ليهبها أماكن خاصة فى عالمه الداكن البراق .

وهى الأنثى بعد كل اعتبار ، رغم مختلف ما عبر
عنه الفنان من شتى الموضوعات . وقد جابهها
واستعرضها بمختلف آفاقهـــا : من الريف الـى
الحضر ، من المدفن الى الصالون ، من الحب الى
العمل ، ولكنها دائما الجســـــد النابض بالطاقة
الخفية ، المتموج من الظلمة الى النور ، ومن النور
الى الظلمة مرة أخرى ، لينوع الاشكال ويجددها .

هـذا المصور النحات المعمارى بنـاء الصورة ،
الشاعر بالنور والطاقة ، الشامل بتعاطفه الجميع ،
مثال للفنان فى هذا المكان والعصر : واع بعالميـــة
الثقافة ، غير متخل عن جذوره فى ثقافة البلاد .

هل هى الكلاســـية الرومانسية ، الرمز أم
الحساب ؟ لا هذا ولا ذاك على حـــدة ، بل هى

الخبرة المنماة تتقابل فيها الهندسة العامة لاتزان الصورة ، ويبرز فيها الرمز ، ويختلف فيها موضع الانتباه وبؤرة الحماس والاحساس ... تلك العيون الشرقية والشفاه المصرية ، لا شك أثيرة لدى ذلك الفنان الذى راقب فى نشأته العيون فوق النقاب والشفاه من ورائه ، وهما بؤرتان استلفتتا الفنان فى هذا المكان من قديم .

●

« أحمد صبرى » ذلك الفنان الذى فقد بصره قبيل وفاته ، عاش فى الرؤية الفاحصة المتقبلة المقدرة للشيات اللطيفة الهامسة والمستترة عن العين العابرة ... هى وليدة اللحظة ، وهو أسيرها .

كان هدفه هو النور ، أو التقاء المادة والنور ، اذا اصررنا على التفرقة بينهما ... هو البصر واللمس : شاعرية الحس المشدوه بالظاهرة التالقة الدائبة التموج فى تنويعات بلا حصر ، هو ذلك العالم الذى فتحت بابه تصاوير الفيوم ، ثم سلسلة الاكتشافات الفنية من الموزيك الى « فينيسيا » الى التاثيرية ، ليتسع افق الرؤية لغير انتهاء .

وليرتد عنها الفن المعاصر فى العالم الغربى إسعد ان ذوت جذور رؤياه فى « الفلسفة الانطانية » على النسق الافريقى .

ولكن الأرض التى خرج منها هذا الفنان ، كانت قد نحت نحوا فى الفن يختلف عن منحى الفن فى النهضة الاوروبية والعصور الحديثة : كانت تعيش فى عالم الفن الاسلامى ، بتجريدياته وهندسته وسعادته فى صياغة مختلف المواد الى اعمال يتجسد فيها الخيال ويتحقق الحلم ... أرض انتجت من الأوانى والمنسوجات ، ما هو معروف الشأن ، ارض النور والمادة ، حيث تصوغ الشمس من الطين والماء آيات النبات .

وقد وجد ذلك الفنان سعادته الكبرى فيما نسميه الطبيعة الصامتة من زهور وثمار وآنية ومنسوجات .

كان التقاء النور بالمادة فى رؤياه هناءه وعذابه ودنياه ... وكان يعيش فى لمسات الريشة وخفقات الانتقال من درجة نور الى درجة نور أخرى ، يطارد ويقتنص شيات متجددة متعددة . وكان كالسابح فى عكس التيار : جميع مظاهر عمله ضد الذوق المتفق عليه من حوله ، ولكنه لم يكن يملك أمام بصره ولمسه وبصيرته أن يكون غير ما كان ، حتى انطفأ ذلك النور وانتهت تلك الحياة ... كان معلقا بالواقع الذى لا يراه الناس ، مشغوفا بالحس الذى انصرفت عنه الآراء ، وهو لا يملك من أسره فكاكا . كان سعيدا فى عمله ، يائسا مع الناس ، كمن يتكلم احدى اللغات القديمة فى عالم يتكلم لغة جديدة .

لم يكن يائسا من الانسانية ، لان الكتلة البشرية التى كان يمثل حاسة البصر واللمس فيها ، كانت ابدا ، وما زالت ، مؤمنة بالحياة : مؤمنة بالمادة والنور ، ويسحر التقاء المادة بالنور ماثلا للعيان فى محاصيل الأرض ومحاصيل الفنون . كان ذواقة اللون واللمس عاشق الرؤية .

●

ويمثل « محمد ناجى » الشاعر المصور ، المفكر ، صاحب الأداء الحر ، الواعى بمختلف التيارات الفنية ، الحريص على متابعتها وحشدها حتى لا يعزب عنه شىء : حريص على أن يقرر فى لوحاته كل شىء ، وصاف ، مولع بالاسفار . تتطلب أعماله السباحة فيها على طريقته ، وإن

المهندس حسن فتحى
سوق بقرية القرنة بالاقصر

ت لا تبدو كذلك للوهلة الأولى ، لسيطرته على
سيلها ، وهيمنتـه على هندسة بنائهـا .
ثرية وما بعدها ، وما جاء قبلها ، والفنون فى
رق والغرب ـ الشعبى منها وغير الشعبى ـ
سوم الأطفال ... هذا كله نسج منه الفنـان
وبه التميز فى التصوير .

هذا الفنـان لم يقنع بشىء ، كـان من دأبه أن
د ويكرر العودة لذات الفكرة على مدى فترات
اعدة من الزمان ، كالام تأبى ان تترك احـد
ها فترة طويلة دون أن تزوده من زادهـا
سبه من خبرة نمائها . وهو الى ذلك فنان
ـ على صيد اللمحة السريعة بالقلم الملون .
انه مشغوف بالمساحات الواسعة من الجدران،
ق أجزاءها وكأنها أحواض الزهور يتخير لكل
ما يناسب الروضة فى مجموعها ، وكأنه المؤرخ
جل يحشد ما جمع وحقق .

ن الاسكندرية وقبرص ، الى القرنة والحبشة ،
باريس ، الى كل آفاق الفكر ، تنقل هـذا
ونى بحكم النشأة ، الدبلوماسى بحكم الوظيفة ،
ن بحكم الحياة ، المتوحد بطبيعته ، مؤملا أن
، من جديد للفن فى هذا المكان سيرة مجيدة .
وق المنصة فى مجلس الشيوخ ، وعلى جدران
ة فى مستشفى المواساة ، وفى قاعة البلدية
سكندرية ، وعلى جـدران مرسمه فى سفح
ـرام ، وفيما خلف من دراسات عديدة ، عبر
الانسان الديناميكى الوجـدان عن الروح
ضة للبلاد .

لقد مر فى نشأته بعديد من المدارس والاتجاهات
بلورة أعماله فى بلاد الحبشـة كانت ايذانا
د شخصية الفنان المصور من رواد هـذه
كة .

ن الصعب وضع تاريخ لأعمال ذلك الفنـان
، ترك جميع لوحاته مفتوحة لمعاودة العمل
من جديد : هى عقول نامية مؤمل لها النماء
حد .

ل هو الزجاج الملون ؟ أم الكليـم الشعبى ؟
ران مقابر الاشراف بالقرنة ؟ أم هى بهجـة
ـ الابيض ؟ أم الحبشة بقيظها وافريقية ألوانها؟
ـ سوق القرية؟ أم وجدان ذلك الفنان الذى
بالتواجد فى كل الأمكنة ، غير القانع بمكان...
له مرسمه بالاسكندرية وبالريف وبقبرص
وعلى النيل وفى سفح الاهرام ، وكان كل مكـ
مرسما لذلك الفنان .

●

مع أن السماء هى الأم الكبرى الحانية الرءو
فان الارض هى المنتجة الفعلية الولادة للجميع
من الطين : تلك العجينة المفعمة بالقدرة على الحيا
تنبثق الحياة بالفعل على اختلاف شيات اشك
والوانها ... معجزة ولكنها منسية أبدا .

هذا الذخر من الرواء المعروض أمامنا ، هـ
الينبوع الهاطل بغير حد ، يخرج من ذلك البا
الموات والذى نسميه مادة .

على شوارعنا ننسى أمنا الأرض . ولكـن هـ
الأرض ... هذه الأم ... هى مادة الحيـا
الطعام والاناء والكساء والبناء ، كلهـا من هـ
الطين .

الآنيـة وقالب الطوب : اضافات من العـ
السابق للاسرات ، آلاف من الاشكال المختلفـ
للاناء ، صاغتها الايدى على صورة أو أخرى .
وصورت عليها صورا هندسية أحيانا أو صـو
تستعير أشباحها من الحياة من حول هؤلاء السابقة
للأسرات ، أو تركتها بغير صورة .

هذه الأوانى من ذلك العصر تكون الأساس ا
المتفت اليه ، ولكنه الاساس الثابت المتين للغ
الشكل البليغة الرائعة التى كانت فيما يبدو مـ
مشاعا للجميع ، فقد اشتركت فيها الايدى والعيو
والطين ووظيفة الاناء المطلوب وحصيلة ما ادخر
تلك النفوس من خبرتها بالحياة ، وكيف تصو
اشكالها فى الطبيعة وتكوّنها بحكمـة منطق بـا
الاشكال الكونى .

كما تفعل البذرة مع الأرض والماء عندما تصـ
الساق والورقة والزهرة والبرعم والثمـرة
حذا الانسان فى تلك العصور الحذو ذاته عنـد
صاغ تلك التنويعات العديدة من اشكال الآنيـ
ليخدم بها متعدد الوظائف المطـاوبة من الاناء
الحياة ، وليعبر بطريق غير مباشر ـ بل وربمـ
غير مقصود ولكنه تلقائى ـ عن خبرة تلك العصو
النامية بتواصلها مع الحياة .

تلك الاشكال التى ربيت كما تربى الصغار
وكما تربى الطبيعة أبناءها من الكائنات ، فتماوِ
حينا بالعصارة وتدحيها حينـا آخر ، ترفعها أ
تحنيها بحساب معلوم . وعندما اشتغل نشـاط

الانسان ، يتزايد خبرته وبالدفع الحضارى ، بمعالجة الاحجار لم يترك خلفه تلك الخبرة نسيا منسيا ، بل اكتنزها كنزا مخفيا ينمى ويتسامى به الى درجات اعلى واغلى رقاعة ، حتى كان ذلك التراث المجيد فى الفنون .

ان تبث الحياة فى الصخر .. ان يحيا للعيان ذلك الذى يقال عنه جماد مسلوب الحياة ، كان هو الاتجاه فى تلك العصور السعيدة يوم كانت الصداقة مع الحياة والتعاطف وفق هواها هو المحور الرئيسى لحياة الانسان .

هذا اللون كان لا بد ان نعمل على ان يكون ، ونشيعه بين الناس بفضل الالة ... وذلك بان نتعلم من جديد ألف باء الشكل ، ونكافح الامية بمعانى الاشكال وذخرها : تلك الامية التى تضرب أطنابها وبخاصة بين المتعلمين .

الحبة ام الزراعة . وقالب الطوب مبدأ العمارة ، والكلمة فاتحة التاريخ ... الكلمة المقدسة ، والحبة صندوق الوفرة ، والادراك الهندسى فى قالب الطوب ، ثلاثتها كانت بشائر عهد جديد .

مع استقرار الادراك الهندسى فى قلب الانسان ، كبصيرة بماجريات الامور فى الداخل والخارج على السواء ، تحدد شكل ذلك النمط فى اسلوب الحياة الذى استقر عليه امر تلك الخبرة الانسانية فى هذا المكان من الارض منذ بداية التاريخ .

كانت هناك بيوت من طين قبل ان تولد الطوبة بقالبها الهندسى المعروف ، ولكن الاسلوب لم يكن قد تبلور بعد . وقد اعلنت الطوبة بشكلها الهندسى المحدد فجر التقليد الاساسى فى فن العمارة الذى بدأ منذ تلك البداية ، واستمر الى عهد قريب .

ولكن قالب الطوب الاخضر بهندسته ــ ولو انه الاصل الذى خرج منه الكثير من تقاليد فن العمارة ــ هو فى حد ذاته عالم من الممكنات دون ان يتحول أو يتبدل الى شىء آخر . وان البناء المشيد بقوالب الطوب الاخضر المصفوفة والمشدودة بعضها الى بعض بالطين ليبدو فى خروجه من الارض تابعا لها ، وجزءا متمما لكيانها كالشجرة تماما . وهو بعد كتلة واحدة تكاد تكون من مادة واحدة ، ولكنها كتلة ذات طابع جد انسانى ليس له ذلك التعالى والانعزال . وهو ليس تعبيرا من المطلق كما يمكن للصروح المعمارية الحجرية ان تكون ، ولكنه ذو صفة آدمية .. انه بناء من طين .

لقد غلفت المعابد الحجرية العظيمة بجدران من الطوب الاخضر ... من منا ــ نحن الآدميين ــ يملك القدرة على مواجهة المطلق فى كل حين ؟ لا عجب ان كانت بيوت الحياه العاديه للجميع فى تلك العصور بالطوب الاخضر . وان الامثله الجميلة من الماضى لتشير الى تيار من التقاليد يتدفق عبر التاريخ ولم يتوقف بعد .

تلك الهندسة الرحيمة المودعة قالب الطوب الاخضر ، مثلها كهندسة الاناء المصنوع بيد الانسان وبغير عجلة الخزاف .. رقيق .. أنيس .. رفيق بحساسية الانسان .

العقد والقبو والقبة تحيط باعصابنا ، وتلفها فى دعة واطمئنان نحو شعور بالامن والاستقرار ، فهى تتعاون معنا لكى تحتوى ذواتنا مجمعة غير مشتتة داخل ذواتنا .. وبمعنى بسيط هى تكون لنا مسكنا .

والنور والهواء المتدفقان فى هذا البناء يتكيفان ويكيفان الحس والروح بهدوء وانتعاش . ان بساطة المسكن المبنى بالطوب الاخضر شفاء ، وهو فى مكنة ومقدور كل سكان البلاد . وما اقل ما هو مطلوب من مجهود فى البحث العلمى والهندسى لتتوافر لهذا الاسلوب اسباب الراحة الحديثة الى جانب المتعة النفسية للسكن الانيس .

ان توحيد أساليب الحياة فى خارج البيت يجمل العناية بالحياة الشخصية فى الداخل امرا ذا اهمية . كما تتطلب النظرة الخاصة للمختصين التصحيح بوساطة بصيرة الجماهير وحكمة التقاليد ، ولكل انسان الحق فى ان يصمم مسكنه على هواه .

والمعمارى المطلوب ليس ذلك الذى يفرض حلولا جاهزة موحدة للجميع ، ولكنه ذلك الذى يتعاطف مع حاجيات كل ، ويترجمها الى الاسلوب المعمارى .

وليست الافكار المعمارية احتكارا للمهندسين المعماريين فحسب ، فعندما تتسامى المبانى التى يبنيها الناس لأنفسهم تبتهج بذلك الثراء المعمارى الذى يسهم فى انمائه الجميع .

والعمارة أكثر من اى فن آخر تتأثر بالمكان ، لانها خاضعة لظروفه الجوية التى عليها ان تتعامل معها وتجاوبها .

وربما كانت كل الفنون تتأثر بالجو ، بل ربما كنا أكثر تأثرا بالجو مما يبدو لنا واضحا . ولكن

العمارة بالذات فى ارتباطها بالجو تبدو ظاهرة حتمية .

وعمارة الطوب الاخضر تجاوب الجو ، كما تجاوب ندرة الاخشاب بوساطة العقد والقبو والقبة .

هذه الاعتبارات ساعدت على جلب انتباه المعمارى « حسن فتحى » الى البناء بهذه الوسيلة البسيطة ، والاستفادة من قدرات الناس المعمارية، ودعوة مواهبهم الابتداعية ، واغرائهم بمساعدة انفسهم بانفسهم عن طريق اقامة ما يحتاجون اليه من مساكن . وهو يوجه انتباهنا الى ذلك الاسلوب البسيط فى البناء ، والذى هو فى متناول الكثرة ، الى جانب قدرته على محاربة الحاجات الانسانية والوصول الى تحقيق نتائج سليمة .

●

يتجسد المأمول فيهم من بين فنانينا وباحثينا مختلف الاتجاهات . وقد كان هذا مسلك اصحاب الاسماء منهم قبل أن يحققوا لانفسهم اتجاههم الخاص .

ففى جميع انحاء العالم نجد ان عصرنا هذا ما زال يبحث عن تحقيق ذاته ، وبينما تتسع دائرة الوعى تهجر التقاليد القديمة ، وان تقديس الفردية والجرى وراء الاصالة مما يدفع افراد الفنانين الى مختلف الاتجاهات .

وعندما لا يوجد نور داخلى تتلمس النور فى الخارج ... هذا ما حدث من قبل ، وما يحدث دائما . ولكن لا جدوى من استعارة النور ، ففى الفترة الاغريقية الرومانية عندما بلغت الحضارة غايتها ، واصبح النور فى الداخل خافتا ، انطلق البحث وراء مختلف البدع ، واخيرا جاء النور ، ومع النور الجديد ثقافة جديدة وفن جديد ... استخدم الفن الجديد القديم بعد ان طوره .

ليس فى مقدورنا أن ننتظر لاننا جميعا عطشى ، ومن هنا كان السعى فى جميع الجهات .

●

والفنان « حبيب جورجى » — استاذ تربية فنية فى الوقت نفسه — لم يقنعه ما هو حادث من حوله جعل الطفل مناط الأمل . والطفل دائما املنا الاخير . عندما ننظر الى المستقبل فالطفل هو سر هذا النظر . ولكن الطفل مجهول لم يكتشف بعد ، والاتجاه نحو العدد والجماعة لا يشجع على بحث الطفل الفرد .

فى امكان هذا العصر أن يذكر بالفخر اكتشاف الطفل . أما ممكنات الطفل المكنونة فيه فلم تكتشف بعد .

وايمان « حبيب جورجى » بالطفل ذو طابع رومانسى . فهو غير محدود ، ويهبه هذا الايمان حماسة بغير حد . وهو يبرر شطحاته بما يحققه وما يحققه جدير بالتقدير ، اذ يبرهن عمليا على أن فن الطفل الذى اكتشفه النصف الاول من هذا القرن هو حقل أكثر خصوبة مما ظن الجميع ويتحول ايمانه وحبه للطفل الى ايمان عند الطفل بذاته وحب فى ممارسة فنه .

●

يدفعنا الطفل الى الخجل ، اذ هو لا يأخذ امر قضية مسلمة... وكثيرا مما نفعل ! يحيرنا تساؤله ولا ندرك كم فقدنا عندما سلمنا بالأمر الواقع وهو متصل بالعناصر ونحن منفصلون عنها مشغوف بالاحجار والقواقع والنبات والحيوان ونعتبر نحن هذا الشغف امرا صبيانيا . كما انه يقيم الخيال ونحن نحط من شانه : لم تنطفىء بعد جذوة الحماسة للحياة فيه . واذا امكنا أن نحافظ عليها ونرعاها حتى لا تفتر ، نكون قد ادينا وظيفتنا كمربين على الوجه الصحيح .

وفى دائرة الفنون يظهر امتياز الطفل على الكبير فى احيان كثيرة . والسر فى هذا هو أن الطفل ضد التصنع . وقد قال طفل ذات مرة لناقد مشهور ان الرسم فكرة وخط حولها . ويرسم الطفل عندما يحصل على فكرة ليضع حولها خطا ، وهذا سر الفن الامين .

وفن الاطفال الذى اكتشفه النصف الاول من هذا القرن يعد ضمن المؤثرات على الفن المعاصر ويحاول بعض من خبيرة الفنانين المعاصرين ان يكتسب بعض سمات ذلك الفن فى انتاجه الخاص .

ولقد كانت بعض الفنون فى القرون السابقة تبدى بين مقوماتها تلك السمات دون محاولة اكتسابها وغرسها قصدا ، بل كان ذلك امرا طبيعيا .

ولكن فن الاطفال فى الحقيقة مذاق مستقل وكل اطفال العالم يشتركون فى ذلك الفن : كلهم يحتفظون بذات السمات . والممكنات الغريزية الكامنة فيهم وافرة . ولكن الامر الذى يؤسف هو اننا نحد منها ونتنزل بهم الى مستوى الشائع

ومن هنا كان الامل يعتمد على دعامتين : هذه الامكانيات في الطفل ، وما حققته الاجيال في الفنون .

ومما يقال ان الطفل في حوالى سن الحادية عشرة يقابل ازمة في تعبيره الفني ... حول تلك السن تنمو حواسه وتتجه لاستكشاف العالم الخارجي ، وتتكدس ملاحظاته وتأخذه الحيرة . ولكن الازمة في الحقيقة ازمتنا نحن . فنحننا — نحن الكبار — ليس على وفاق مع العالم من حولنا . لنا « علم » ، هذا حق ، ولكن ليس لنا فن يتكامل مع ذلك « العلم » . ان الاتجاه نحو الموضوعية في العلم ، والاغراق في الذاتية في الفن ، الاتجاه نحو الجماعية في العلم ، والتمادى في الفردية في الفن ، ليقوم عقبة كئودا بينهما .

الواقع ان نشاطنا في مختلف نواحيه مبعثر لا رابط بينه . فلم نرتب بعد البيت النفسى الذى نعيش فيه . وعندما نفعل ، سيكون من الضرورى ان نكتشف من جديد الطريق الى تكامل العلم والفن والدين مع سائر غايات الانسانية ونشاطها.

لا غرو اذا تعثر الطفل على عتبة عالمنا نحن الكبار وهذا العالم على ما هو عليه.

●

والطبيعة الحمراء في الناب والمخلب ، والتناحر للبقاء وما اشبه هذا من الشعارات ، انما يعكس داخليتنا اكثر مما يعكس صورة الطبيعة في الخارج ، ليس لان العالم الطبيعي يخلو من التناحر للبقاء ، ولكن لوجود التوافق على حد سواء . وهذا هو ما نتصداه بترديد تلك الشعارات .

وفي الحقيقة يطغى كم التوافق والنظام على التناحر ، ولكننا نختار ما نشاء . اما الطبيعة فليست شيئا ثابتا محدودا ، في الامكان أن يوصف مرة ويفسر وينتهى منه : انما الطبيعة — على خلاف ذلك — على استعداد دائما لتفسير جديد ، بل انها لتولد مع كل حديث الولادة وتنمو .. ثم بموته تموت .

مانحن عليه في الداخل يصور مانراه في الخارج

وذلك الرواء الذى يزيح العلم الحديث عنه الستار في الطبيعة ليس له ما يضاهيه في عالم الفن المعاصر . فان صورة العالم ، كما يصفها العلم في يومنا هذا ، اكثر تواؤما مع فنون العالم القديم مما هي مع فنوننا . ذات الجلال والنظام الشامل يتردد في صورة العالم كما يصوره العلم الحديث وفي فن العالم القديم : ذات الجلال اللاشخصى وذات اللامحدودية .

لقد نما الذهن ولم تنم الحكمة ، ولا العاطفة . هنالك اليوم بالفعل موضوعية ذهنية في المسائل العملية بعيدا عما يلمس حياة الانسان عن قرب . وقد كانت هناك موضوعية عاطفية في العصور القديمة تكشف عنها تلك الفنون . وقد أصبحت اليوم أمرا منسيا . وعندما تصبح مرة أخرى حياة ممارسة بالفعل تختفى الهوة بين العلم والفن في هذا العصر .

●

في هذه الواحة المستطيلة : في ذلك الشريط الاخضر الضيق ينساب وسط الصحراء من قلب القارة نحو البحر ، تهيمن علينا الطبيعة بتأثيرها الساحر طول الوقت ، تعرض السماء — التى قلما يحجبها سحاب — ذلك البحر الازرق فوقنا طول اليوم ، وذلك المشهد الرائع من النجوم المتألقة طول الليل ... فمن اين المهرب من النظام الكونى الشامل !؟

الانسان في هذا المكان مويجة تعكس النور عندما تواجه النور . أما الفلسفة الانسانية حيث يكون الانسان هو الكل في الكل ، فليست ولم تكن من وحى هذا المكان ... هنا لا يظهر الانسان الا اذا كان في محاذاة ذلك النظام الكونى البادى في كل آن برغم كل ضجيج وضوضاء .

●

ولا يعنى هذا انه عالم متعسف ، بل هو عالم رفيق ، فالنصل الاخضر رضوان ورحمة ، ولكنه ليس مجالا للفردية ، لأن العمل الجماعى هنا ضرورة حيوية ، فالنهر واحد ولا يمكن لانسان بمفرده أن يتعامل معه . والغياب الواضح للفردية في فن هذه الارض هو التعبير الثقافى عن تلك الحقيقة الجغرافية .

ولا جدوى في الحقل الانسانى من تطعيم نظام في الحياة غريب على جذور مختلفة .

والثقافة الأصيلة هنا وفنها ملتزمان بالتعبير عن اللاشخصى وعن وجدان المجموع .

ومع ذلك ففى هذه البلاد انبعث أولى زهور فن الصورة الشخصية . وفنانونا المعاصرون في

جملتهم يمارسون الصورة الشخصية . والمعمارى الذى نوهنا عنه يرى أن يكون البيت صورة لصاحبه .

وعندما تستقيم الحياة هنا يراعى الفرد ، ولكنها ليست الفردية . ولم توجد أبدا فواصل بين الطبقات . ورءوس الافراد العاديين فى النحت البارز من العصور القديمة تحف بها الكرامة والمهابة ، ورءوسهم الحية اليوم ما زالت تحظى بشىء من ذلك الجو ولو كان حظهم من الثراء يسيرا .

هنالك فرق واضح بين الصور الشخصية فى الفن الاصيل والصور الشخصية من الفن الدخيل: ففى الأولى يمنع الوعى الكونى الصلف الانسانى .

والفئة الحديثة فى هذه البلاد ، من المتأثرين بفكرة العصر عن الانسان الشريد بغير جذور تبدو غريبة عن المكان عندما تقارن بالرجل العادى.

ولقد قامت مجموعة من الفنانين اختاروا أن يعملوا قلبا واحدا ، ولم يعنوا باثبات امضاءاتهم على اعمالهم ، وآثروا أن يكون محور نشاطهم « الطبيعة والتقاليد » ، وأسموا اعمالهم « تأملات فى النظام الطبيعى » بدلا من ابتكارات ، أو تعبيرات عن الذات ... لقد هدفوا الى تذويب ذواتهم فى الذات الكبرى .

وليست حركتهم هذه سلفية ، بل تقدمية . فهى لا تهدف الى دعوة الماضى للحياة ، بل تهدف الى اثراء الحاضر بخبرة الاجيال .

والتقاليد بعد ، تيار من الخبرة قد يغير *اتجاهه ومجراه ، ولكنه ابدا متدافع الموج الى* الامام .

والتقاليد فى حاجة قصوى الى اعادة التاويل حتى لا يقتل القالب القلب .

وحلم هذه الجماعة ان تروى ظمأ جديدا الى الحياة فى ينبوعها الاصيل وفى الماوراء خلف كل شكل ظاهر ... التواصل مع الحياة هو قلب التقاليد النابض ، وهو دستور تلك الاعمال .

●

الحالة الراهنة للفن فى العالم المعاصر تجعل منه نشاطا على هامش الحياة .

ولم يكن الامر كذلك ، ولا ينبغى ان يكون .

فعندما تصبح الحياة دون ان يكون الفن احد مقوماتها الاساسية التى لا يمكن فصله منها ، تصبح حياة معدومة القيمة . والقيمة هى معن[ى] الحياة .

وفى العالم المعاصر يقتصر النشاط الفنى عل[ى] مراسم الفنانين ومناحت المثالين وقلة من أصحاب الحرف والمصممين . لقد ادت فكرة الفنان الفر[د] التى بدات بعصر النهضة الى عزل الفن والفنان ع[ن] الحياة . كما ساعدت فكرة الفن كتعبير عن الذا[ت] على ذلك العزل .

ولقد اسهمت الثورة الصناعية ونظمه[ا] الاقتصادية بنصيبها الضخم فى اختزال القيم م[ن] الحياة . ولم يكن ذلك ذنب الآلة بل ذنبنا نحن وليس من شأن المنفعة والاستغلال وحدهما العنا[ية] بالفن .

والفن « كيف » الحياة . والفكرة السائدة ع[ن] الحياة قلما تعنى «بالكيف» لانها تحرص على الطراف[ة] الاثارة . وتصيد الطرافة والاثارة يدل على خواء م[ن] القيمة .

●

ولا ينبغى ان ننظر الى الآلة وحدها لانها امتدا[د] للعلم ، الذى ينبغى بدوره الا ينظر اليه بمعزل عن الانسان . وسلامة الانسان المادية والمعنوي[ة] هى المحك . ولا نقصد من هذا تحديد نشاط العلم ، ولكننا نرجو الا يحدد كيان الانسان ، لأ[ن] الحياة بذخرها الكامل وللجميع ، هى التى ينبغ[ى] على العلم والآلة ان يسهما فى تحقيقها .

وان طبيعة العلم ان يرى القانون لكل الناس العلم هو امل العقل ان يكون فى محاذاة الحياة ومفهومنا الحديث للعلم - والذى يترك القيم[ة] *جانبا - يخطىء اهدافه الاساسى وهو « الحياة »* .

لا بد من الانسان مكتملا لترى الحياة مكتملة

والقيمة امر فى طبيعة الانسان عندما تستقيم الامور وينمو بغير انحراف كما هو ظاهر فى الطفل وحياة الناس . فلم توجد مجموعة من الناس عاشت فى مجتمع ما ، وكانت عاجزة عن انتاج قيمة من نوع ما . وان ترك القيمة خارج مفهو[م] الحياة شذوذ .

كما يتجه النبات نحو النور ، يتجه الانسان نحو القيمة .

وانه لفخر كبير لهذا العصر ان عدد الناس المتعطشين للحياة فى ازدياد مستمر . وسيكتشفو[ن] فى القريب ان معنى الحياة ليس « القسوة » بل « القيمة » .

الطريق مفتوح الى القمر ..

بقلم الدكتور
عبد المحسن صالح

ان المتامل فى نشأة اى فرع من فروع العلوم المختلفة ، ليجد انه يبدأ بداية متواضعة ، ثم يتطور بمرور الزمن الى الاحسن دائما ، حتى يصل الى حد المعجزات الخارقة .

فالسيارة والطائرة والقطار والسفينة والغواصة وبحوث الذرة .. وعشرات غيرها مما نراه حولنا الآن ، بدأت وهى تحبو ، كل فى ميدانها الذى وجدت من اجله . فانت لا تستطيع مقارنة سرعة الطائرة الأولى بالطائرات النفاثة التى تسير بسرعة تفوق سرعة الصوت .. ولم يقنع العقل البشرى بهذا التطوير الرائع ، بل تراه يسعى دائما الى المزيد ، ويطور الطائرة النفاثة لكى تنطلق بسرعة اكبر من سرعة الصوت مثنى وثلاث .. الخ . ثم تراه يتناول السيارة ، ويحاول ان يجعلها تجرى على الأرض ، وتعوم على صفحة الماء ، او تنطلق فى الهواء ! .

وامثلة هذه التطويرات الرائعة كثيرة ، ولن توقف انطلاقة العقل البشرى العقبات ، لأنه يعرف كيف يجد لها الحلول ، فيتغلب عليها ويخضعها لسلطانه

وبدأت الصواريخ ايضا بداية متواضعة ، ولكنها تطورت تطورا كبيرا فى غضون سنوات تعد على اصابع اليدين .. بدأت باطلاق صواريخ تحمل اقمارا صناعية صغيرة تدور حول الأرض ، ثم حول القمر ، ثم حول الشمس . ثم تطورت الى مقصورة فضائية تحمل فى جوفها حيوانات ، فرجلا ، فرجلا وسيدة ، كلا فى مدار ، ثم أخيرا جدا .. ثلاثة رجال فى مركبة فضائية واحدة .. ولسنا ندرى كيف ستتطور بحوث الفضاء فى الخمسين سنة القادمة ، ولكن من المؤكد أن الانسان سوف يقهر الفضاء الواسع الرهيب ، وسوف يكون النصف الثانى من القرن العشرين عصر الفضاء بلا منازع ، كما كانت هناك عصور للآلة والكهرباء والذرة .. الخ

ان التطوير الهائل الذى احدثه العلماء الروس فى عصر الفضاء بارسال سفينة فضائية تحمل ثلاثة رجال ، ليحمل معانى كثيرة :

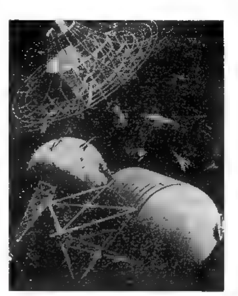
● ان الصواريخ التى ستجوب الفضاء فى السنوات القادمة ، قد تصبح فى حجم عمارة من العمارات . فالصاروخ الذى وضع مركبة فضائية تزن ١٠ طنا فى مدارها ، وتحمل فى داخلها ثلاثة رجال لا بد أن يكون صاروخا جبارا لا يقل وزنه عن الف ، او الف وخمسمائة طن . وليس سرا ان الولايات المتحدة الآن تبنى صاروخا لاطلاقه الى القمر بثلاثة رجال . ويبلغ طول هذا الصاروخ اكثر من ١٠٨ أمتار اى أن طوله يوازى طول بناية تتكون من ثلاثين طابقا او اكثر ! . ويزن الصاروخ عند بداية انطلاقه ثلاثة آلاف طن ! . وتبلغ قوة دفع المرحلة الأولى اللازمة لاطلاق هذه الكتلة الضخمة ٧٫٥ مليون رطل ، اى ما يساوى قوة دفع ٥٤٠ الف سيارة ! اما صوت انطلاقه فاكثر من هدير الف شلال مثل شلالات نياجارا !

● وان سفن المستقبل ستحمل من المعدات الضخمة والملاحين والمهندسين والفنيين ما تشاء ، لانشاء محطة فى الفضاء تدور حول الأرض ، وتكون بمثابة البداية المؤقتة للانطلاق الى القمر والكواكب الاخرى ، فنراها تستقبل السفن المنطلقة من الارض الى الفضاء ، وتمدها بالوقود والمعدات اللازمة لها فى رحلتها الى اغوار الفضاء ، ثم تستقبل السفن العائدة من القمر والكواكب ، لتمهد لها العودة الى الأرض بسلام (شكل ١)

نجحت هذه العملية ، فانها ستفتح الطريق الى القمر .

نذكر في العام الماضي أن الاتحاد السوفييتي أطلق سفينة بها رجل ، ثم اتبعها بسفينة أخرى تحمل سيدة ، ولم تكن هاتان الخطوتان للتسلية ، بل كانتا - على الارجح - محاولة جريئة لاقتراب السفينتين لترتبط احداهما بالأخرى . ولكن يبدو ان الظروف لم تساعد رائدى الفضاء على ان يقوم بهذه المهمة الخطيرة ، أو ربما كانت سابقة لاوانها لسنا ندرى ، فالعلماء الروس يحيطون محاولاتهم بالسرية والكتمان ثم نراهم - أى العلماء الروس - يقومون بخطوة جريئة أخرى ، ويطلقون ثلاثة رجال فى مركبة فضائية واحدة ، ثم يعودون الى الارض سالمين

وكلا الامرين تمهيد لخطوة تالية عظيمة ، تمهيد لاطلاق ثلاثة رجال الى القمر ، ينزل اثنان منهما الى سطحه ، ثم تتخذ كل الاحتياطات لعودة الجميع سالمين الى الأرض



شكل (١) هكذا يتخيل العالم والفنان ما سيكون عليه الفضاء بعد عشرات السنين ، حيث يقوم رجال الفضاء بتشييد محطة فضائية ضخمة وخزانات للوقود !

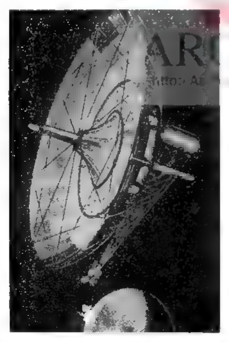
● ان الانسان سيستطيع النفاذ الى اعماق الكون السحيقة ، بانشاء مراصد فى الفضاء بعيدا حول الارض ، فتبدو السماوات امامه صافية رائقة ، بعد ان كان الغلاف الهوائى يقف امام المراصد الأرضية كالغمة التى تدثر الكون بهالة من الغموض وبهذا يستطيع الانسان أن يجمع حقائق مثيرة عن الكون ونشأته ، وما يجرى فيه من امور ما زالت تحير العلماء حتى الآن (شكل ٢)

● ان الطريق الى القمر أصبح مفتوحا عن ذى قبل ، ولن تمر سنوات قليلة ، الا وترى آثار اقدام بشرية تؤكد تفوق الانسان وبراعته ، وبعد أن يجمع رائد القمر كل ما يهمنا من معلومات ، يترك آثاره ويعود الى امه الأرض ، ليخبرنا بالخبر اليقين !

●

ولكن كيف السبيل اليه ؟ - أى الى القمر ؟

ليس اليه من سبيل الا بعد القيام بمحاولة أخرى ناجحة ، تتلخص فى اطلاق سفينتين فضائيتين ، كل منهما تدور فى مدار مستقل ، ثم يحاول قائد احدى السفينتين ان يتبع الأخرى فى مسارها ، حتى اذا ما اقترب منها قام بلعبة خطرة فى الفضاء ، يكون من جرائها ربط السفينتين فى سفينة واحدة ، فاذا



(شكل ٢) سنشهد السنوات المقبلة هذا المرصد الجبار المعلق فى الفضاء ، ليجمع معلومات مثيرة عن الكون اللانهائى .

فما هي الخطوة التالية اذن ؟

وما هي الفائدة التى سنحصل عليها من جـراء تحقيقها ؟

تحتاج الاجابة على السؤال الأول الى تمهيد ،ذلك أن السفر الى القمر والعودة منه يحتاج الى صاروخ جبار ، يحمل كمية كبيرة من الوقود تكفى لرحلة تستمر لاكثر من سبعين ساعة فى الذهاب ، واكثر من سبعين ساعة فى الاياب . وحتى لو فرضـنا ان الاتحاد السوفييتى يملك او يقوم الآن ببناء مثل هذا الصاروخ ، فانه لن يرسله برجاله الى القمـر مباشرة ، لما ينطوى عليه هذا الأمر من خطورة بالغة ليست سليمة العواقب على الاطــــلاق .. فلقد فشـلت كل المحاولات التى اجريت من قـبل ، وارتطمت السفن التى ارسلت الى سطح القمـر مباشرة وتهشمت ، وحتى لو كان فى مثل هـذه المحاولات نسبة معينة من النجاح ، فان العلمـاء يحرصون اشد الحرص على الا تكون نهاية رجـال الفضاء نهاية اليمة .

الأرجح اذن ، أن تنطلق سفينة فضائية بروادها الثلاثة ، وتتوجه الى القمر ، وتتخذ مدارا حـوله ثم نراها تنفصل الى سفينتين ، (والواقع انها سفينة مزدوجة مترابطة) ، احداهما يقودها قائد ، وتظل فى مدارها حول القمر ، والثانية تحمل الرجلين وتهبط بهما الى سطحه ، ويخرج رجلا الفضاء ، ليؤديا مهمتهما الاستكشافية لمدة ساعات ، ثم يعودان الى سفينتهما الرابضة عن قرب ، ويديران محركاتها ، لتنطلـق بهما الى السفينة الأم التى تنتظرهما فى مدارها ،وفى مكان معين تتقابل السفينتان عن بعد ، ثم تجـرى محاولات للاقتراب ، واخيرا ترتبط السـفينتان ، ويهجر مستكشفا سطح القمر سفينتهما الى السفينة الأم ، حاملين معهما اجهزة التصوير والتسجيـل والعينات القمرية ، وتصبح سفينة القمر بغير ذى فائدة ، بل ان وجودها مرتبطة بالسفينة الأم يعتبر عبئا ثقيلا عليها . لهذا يقوم احد الرواد بفصـلها ، وتركها هناك تدور فى مدارها ! .

واخيرا تنطلق محركات السفينة الأم ، ووجهتها كوكب الأرض ، فى رحلة طـويلة تستغرق سبعين ساعة ، وهنا تستطيع أن تهبط بسلام فى جـو الأرض .. فقد تمرن رواد الفضاء من قبل على هذه المهمة العويصة .

من أجل هذا ، كان لابد أن تكون الخطوة التالية تمرين رجال الفضاء على القيام بربط سفينتين وهما تدوران حول الأرض فى مدارين ، ثم يحاولون الانتقال من سفينة الى أخرى ، يهجرون واحدة ، ويفصلونها عن الأخرى ، ثم يعودون بها الى الأرض .

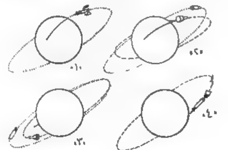
والواقع أنها مهمة عسيرة .. فقد فشل رائـدا الفضاء فى العام الماضى فى تحقيق هذا الهدف الهام .. وتكتم العلماء الروس الخبر .

■

ولكن .. كيف السبيل الى تحقيق هذا الهدف ؟ فى الشهور القليلة المقبلة ، سيشهد الفضاءمطاردة من نوع جديد بين سفينتين ، احداهما تريد أن تلحق بالاخرى وتقتنصها . فبناء على توقيت دقيـق ، سينطلق صاروخ يحمل فى مقدمته سفينة فضائيـة قد تكون خالية من الرجال ، أو قد يكون بها قائد أو اثنان ، ولكن من المؤكد انها ستكون مزودة باجهـزة اليكترونية ، وشبكة رادار ، ومحطات اسـتقبال وارسال وهوائيات .. الخ

وعندما يضع الصاروخ السفينة على ارتفاع ١٨٥ ميلا ، تبدأ فى اتخاذ مدار دائرى تقريبا حول الارض ثم يتبعها صاروخ آخر بعد حوالى ٢٤ سـاعة أو اكثر ، يحمل سفينة بها رجل او اكثر ، وتتخـذ مدارا بيضاويا ، اى أنها تبعد من الأرض بارتفـاع اقصاه حوالى ١٨٥ ميلا ، ثم تقترب بارتفاع ادناه ١٠٠ ميل ، ثم تعـود الى الارتفاع .. وهـكذا (شكل ٣)

وتسبح السفينتان فى الفضاء ، واحداهما بعيدة عن الأخرى ، بل لا تعرف اين مكان صاحبتها فى هذا



(شكل ٣) موعد فى الفضاء يتم على خطوات اربع : (١) تنطلق السفينة الأولى وتسير فى مدار (٢) ثم تنطلق الثانية وتدور فى مدار آخر (٣) وتطارد احدى السفينتين الاخرى لتقترب منهـا (٤) ثم يتم اللقاء وتتشابكان فى واحدة .

الخضم الواسع . ولكن المحطات الأرضية تتابع تحركاتهما ، وتقوم العقول الاليكترونية بتقدير الأمور تقديرا دقيقا ، وبسرعة فائقة تدفع بالنتيجة الى العلماء ، حتى يستطيعوا ارسال هذه التعليمات الى رواد الفضاء ، ليوجهوا سفنهم فى الاتجاهات الصحيحة بواسطة محركات نفاثة قد تسرع بالسفينة أو تبطىء بها، واحيانا توجهها يمنة أو يسرة او الى اعلى او الى اسفل .

وتسير الأمور على هذا الحال ، وكأنما السفينتان سمكتان صغيرتان تسبحان فى بحر واسع .. الى أن يأتى الوقت الذى تستطيع فيه احدى السفينتين ان تكشف عن وجود الأخرى بالرادار وهى على بعد ٢٥٠ ميلا تقريبا ، وفى وضع يعلوها .. وهنا يرسل الرادار الصورة وموقعها الى العقل الاليكترونى فى السفينة ويقوم بتحليلها ، واجراء الحسابات والمعادلات اللازمة ، ثم يدفع بها الى القائد ، ليتخذ على اساسها الاتجاه الصحيح ، فهو حتى هذه اللحظة لا تستطيع عيناه أن ترى السفينة الأخرى وهى على هذا البعد الكبير . وكل مهمته ان يطيع الأوامر الآتية اليه من الارض ، أو المقدمة اليه من العقل الاليكترونى الرابض فى سفينته ، وما عليه الآن بضغط على ازرار فاذا به يسير فى اتجاه السفينة الأخرى .

واخيرا ، وعلى مسافة تقدر باقل من ٢٠ ميلا ، يستطيع القائد ان يرى السفينة الأخرى ، وهنا يحد بالاجهزة الآلية التى تحدد وترسم دون أن يكو للقائد دخل فى ذلك .. وسوف يعطيهم هذا الس الأولوية فى ارتياد الفضاء

وتقترب السفينتان شيئا فشيئا ، وكلتاهم تنطلق بسرعة ١٧٥٠٠ ميل فى الساعة الواحدة وعلى القائد المطارد ان يتحكم فى سفينته عند اقتر من الأخرى ، بحيث لايزيد فرق السرعة بين الاثنت عن ٤٥ سنتمترا فى الثانية الواحدة ، او بما يعا ميلا فى الساعة .. ومعنى هذا أن احدى السفينة لابد أن تكون سرعتها ١٧٥٠٠ ميل فى الساعة والثانية ١٧٥٠١ ، او ١٧٤٩٩ ميلا فى الساعة . كل هذا يتوقف على وضعها بالنسبة للأخرى .

وفى حالة عدم وجود قائد فى احدى السفينة فانها تكون بمثابة الهدف الذى تطارده السفي الأخرى بقوادها ، وفى هذه الحالة يستقبل الهوا (الايريال) المثبت فى الهدف ، اشارات لاسلكيـ من قائد السفينة ، تأمره بأن يأخذ وضعا ثابتا ويطيع الهدف الأمر بوساطة الاجهزة الآلية المثبت بداخله .. وتأتى اللحظة الحرجة الحاسمة ، ف بالقائد يأتى الهدف من خلفه ، ويدخل « رقبة سفينته فى « باقة » الهدف ، وهى عملية تحتا الى اعصاب فولاذية ، ودقة فائقة ، فاذا نجح القا فى عمليته تقبض أصابع معدنية أوتوماتيكية بـرب السفينتين ، فتدوران فى الفضاء كسفينة واحـ (شكل ٤)

(شكل ٤) الهدف التالى فى الفضاء .. اطلاق سفينتين فى مدارين (الى أقصى اليسار) حيث تطارد احداهما الاخرى ، ثم تكشف شبكة الرادار فى سفينة القواد صاحبتها وهى تسبح فوقها . ويتحكم القائد بمقاتلات فى سفينته ليرتفع بهما ويتخفض ويقترب .. حتى اذا رأى السفينة الاخرى بعث اليها باشارة لاسلكية فتطيع ، ثم تقتربان وتلتحمان فى سفينة واحدة .. وقد تذهب يوما الى القمر على هذه الصورة الرائعة !

فى طلبها ، ويقود سفينته هذه المرة فى الفضاء ، كما يقود الطيار طائرته فى جو الأرض . ومما يذكر ان الرواد الروس ، قد نجحوا فى قيادة سفن الفضاء بانفسهم بل وهبطوا بها الى الأرض دون الاستعانة

أما اذا لم ينجح ، فان احد ركاب السفينة يقف منها الى الخارج ، بعد أن يرتدى حلته الفضائية ويقوم بالعملية وهو معلق فى الفضاء ، دون أن يسقط الى الأرض . فليس للجاذبية الارضية عليه م

سلطان ، بل يصبح هو بدوره بمثابة قمر صناعى يدور بسرعة ١٧٥٠٠ ميل فى الساعة ، تماما كسفينتى الفضاء ، وان كان هو لايحس اطلاقا بانه يدور بمثل هذه السرعة الكبيرة ، لعدم وجود جزيئات هوائية تحتك به ، وتمر بجواره كالعواصف المدمرة .. لا شيء من هذا القبيل هناك !

وبعد أن ينتهى من مهمته ، يجذبه احد القواد الى الداخل بكل سهولة بواسطة حبل أو سلسلة ثم تقفل المقصورة ، فى انتظار اشارة للرجوع الى الارض ، وضنا يتخلصون من الهدف ، ويعودون .

لو استطاع الانسان ان يسيطر على هذه المحاولة الدقيقة فان طريق القمر سيصبح أمامه ممهدا ، وان كانت بعض العقبات مازالت تربض فى طريق الفضاء.

وهناك احتمال آخر قد يقوم به العلماء الروس ، بعد ان نجحوا فى تمرين رواد الفضاء على التحكم فى قيادة سفنهم بانفسهم ، فيرسلون سفينة جبارة قد يصل وزنها ـ بعد ان تتخلص من صواريخها الدافعة ـ ما بين ٣٠ ـ ٤٥ طنا ، وتحمل فى جوفها رجلين أو ثلاثة رجال فى رحلة طويلة بالقرب من القمر ، فيدرون حوله عدة دورات ، ثم يعودون الى الارض

وستكون هذه الرحلة مثيرة بلا شك ، فلاول مرة فى التاريخ سينطلق الانسان بعيدا عن امه الأرض بحوالى ٢٢٠ الف ميل ، يخترق فيها الاحزمة الاشعاعية الرهيبة التى تدثر كوكبنا بطبقة من البروتونات الشديدة الطاقة ، والتى تمتد فوق ارضنا على ارتفاع ٢٠٠٠ ميل ، وتتعمق فى الفضاء حوالى ٨٠٠٠ ميل . ثم طبقة أخرى من الاليكترونات ترتفع عن الأرض بحوالى ١٠٠٠٠ ميل ، وتمتد الى ٢٠الف ميل فى الفضاء ، وستستغرق السفينة عدة ساعات فى اختراق هذه الأحزمة الرهيبة التى لم يستطع أن يصل اليها بشر حتى الآن

وسيتحرر الانسان لاول مرة من جاذبية الارض ليقع فى جاذبية القمر الجديدة . وسيرى بعينيه أمه الارض وهى معلقة فى الهواء كالبالون الكبير ، ذى اللون الازرق .. سيراها وهى تلمع بشدة ، وكأنها بدر كبير من نوع جديد .. وكلما دنا ببصره ، سوف تقع عيناه على النجوم اللامعة فيراها وقد تضاعف عددها ، وزاد لمعانها ، حيث ان غلافه الهوائى ، يحجب عنه هذا الجمال .. وبالاختصار فانه سيرى « مالا عين رأت ، وسيسمع مالا أذن سمعت » !

وبعد ستة أيام من السفر الطويل يعود مرة اخرى الى الأرض ليخبرنا بالخبر اليقين

وقد يبدأون هذه الرحلة بارسال صاروخ يحمل خزانا من الوقود ليدور حول الارض فى مدار ، ثم تصعد اليه سفينة الفضاء المتجهة الى القمر لاستكشافه عن كثب ، فتتزود منه بالوقود اللازم لها فى رحلتها الطويلة . ولو أن هذه الخطوة قد تكون سابقة لاوانها ، اذ لا بد أن يسبقها تمرين عملى على اقتراب سفينة من الاخرى ، وهما تدوران حول الارض كما أوضحت سابقا . والسنة القادمة كفيلة بتحقيق هذا الهدف او الاهداف التى تعرضت لها مقدما

وفى السنوات القادمة ، سوف يكون للانسان محطة فضائية دائمة بمثابة « الرست هاوس » فى الطريق الطويل بين الأرض وما حولها من اكوان

والعقل البشرى ، والبحوث العلمية ، كفيلة بخلق المعجزات .

من قتله ؟

قصة بقلم : فتحي رضوان
رسوم : سعد عبد الوهاب

حينما وفد « صفوان الأحدب » الى حينا ، كنت صبيا يذهب الى المدرسة الابتدائية ، ويعود منها حاملا حقيبته . وكنت فى عدوى ورواحى أمر ببيت صفوان بك ، دون أن ألتفت اليه ، التفاتا خاصا ، على الرغم من أنه كان يختلف عن بقية منازل الحى الذى نسكنه . لقد كان على ناصية شارعين ، وكانت له حديقة ، وكان على باب الحديقة مقعد يتبوؤه بواب سودانى ، رهيب ، مهيب .

ولكنى لم ألبث حتى شببت عن الطوق ، فكففت عن ركل أرابط بقدمى ، باعتباره الرياضة المفضلة عندى ، وبدأت ألعب كرة القدم فى الحارة . وفى هذه المرحلة بدأت أحس بوجود « الأحدب » فى حينا . بل انى اصطدمت بهشخصيا ، فانطبعت صورة شخصيته فى عقلى ، وهو لا يزال غضا يتأثر بما يصل اليه ، بسذاجة وسرعة ويحتفظ بما يتأثر به ، ويحرص عليه حرص البخيل على درهمه .

ولا زلت أذكر كيف وقع الاصطدام . فقد سقطت كرة القدم فى حديقة « الأحدب » ، فسقطنا معها جميعا فى أعماق مشكلة لا تحل . فقد كانت استعادة الكرة ، تفرض علينا أن نتقدم الى عم « ادريس » بالرجاء . وعم ادريس لم يكف عن مطاردتنا ، كلما لعبنا أمام المنزل ، فعكرنا بصخبنا وضجيجنا ، صفو تأملاته فيما لا ندريه ، وهى تأملات كانت تسلمه غالبا الى النوم ، أو الى حدود النوم ، فيبقى بين اليقظان والنائم ، عمن منا ستسول شجاعته له أن يقترب من عم «ادريس» ، ويحدثه ، ولو تلميحا عن الكرة التى سقطت فى الحرم المقدس ، الذى يحرس بابه ، كأنه رضوان حارس الجنان .. لقد كانت الكرة هى الاثم فمن يقدر على النطق باسمه ، مجرد النطق باسمه ، أمام راعى الفضيلة الاكبر ، فى الشارع الرئيسى من حينا .

على انه لم يكن بد مما ليس منه بد .. فقد كنت رئيس الفريق ، فتحدد الموقف ، فالزعامة لها ثمنها ، ولا مفر من ادائه .. وذهبت الى مواجهة الخطر ، وقلبى يكاد يقفز من صدرى ، على الرغم من كل ما بدا على ، من شجاعة كاذبة، ولا زلت أذكر عيون زملائى .. وهى تلمع فى صفحات وجوههم التى كان يسيل عليها عرق اللعب مدرارا ، وقد احتقنت بالدم .. فقد امتزجت على هذه الوجوه الصغيرة فرحتان : فرحة بريئة ، مصدرها مشاهدة هذه التجربة الفريدة ، تجربة الدخول الى عرين الأسد ، وفرحة خبيثة ، مصدرها الشماتة بى ، فقد كنت أرهقهم برياستى للفريق ، لكثرة ما أصدر من أوامر ، ولتفوقى الظاهر عليهم .

ودنوت من عم « ادريس » ، وكان قد فرغ توه من الصلاة ، صلاة العصر ، وبدأ يتلو بعض أوراده ، فلما وقع بصره على راح يتأملنى كأنى شئ ، ثم قال بعد فترة صمت طويلة كدت خلالها أفر غير عابئ بما سينالنى من سخرية الاتباع ، بصوت كأنه صادر من أعماق الأزل : عايز ايه ؟

ولست أدرى هل نطقت ، أم سكت ، ولكن الذى أدريه أن عم ادريس ، كرر السؤال بصوت أعلى : عاير ايه ؟ وتلفت حولى ، لغير سبب ، وقد جف حلقى ، فرأيت زملائى ، وقد انتثروا هنا وهناك . فمنهم من وقف وحده يقرض أظافره ، ومنهم من وضع طرف جلبابه بين أسنانه ، واخذ يمضغه وكأنه انتوى أن يأكله ، ومنهم من استند الى الجدار ، وكأنه تسمر ، ومنهم من كون حلقة مع اثنين أو ثلاثة من زملائه .. وفريق جلس فوق الرصيف فاغر الفم ، ذاهلا ..

ولكن لا بد ، انى نطقت بشىء ، لأن عم ادريس قال : كوره .! فكررت : الكورة جوه .. وصرخ الرجل . جوه فين ؟ وقلت ، ولم يبق فى عروقى قطرة دم : فى الجنينة .. وتوقعت أن يهب عم ادريس ، وأن يخلع مركوبه ، وأن أحمل بعد ذلك الى البيت مثخنا بالجراح .

ولكن حدث ما لم يكن فى الحسبان ، فقد قنع « عم ادريس » بتحريك اصبعه علامة على اذنه لى بدخول الحديقة ، اما لأنه كان يود أن يفرغ لأوراده ، واما لأنه كان خارجا لتوه من الصلاة التى هدأت من حدة غضبه المألوفة ، ودخلت الحديقة ، وكأنى ادخل الجنة ، ولما وقع نظرى على وجه عم ادريس فى هذه اللحظة ، خيل الى أنه وجه لطيف مؤنس ، وأنه فعلا حارس الجنة .. وقد كان هذا كله نجاحا « دبلوماسيا » رائعا لفريقنا ، ولذلك احتفل به أعضاء الفريق فى الحال احتفالا عظيما ، فقد قبل بعضهم بعضا ، وركل أحدهم حصاة بقدمه فى شدة ، وقفز اثنان فى الهواء ، وصاحت جماعة « ول يا ول » ، ودخلت الحديقة ، ولو اتسع وقتى لتأملتها ولأعجبتنى ، فقد كانت حديقة جميلة ، كما تبينت فى مناسبة لاحقة

جد بها الزمن فى الأيام التالية ، ولكنى فوجئت « بصفوان الأحدب » صاحب القصر يهبط درجات « السلاملك » متجها الى الباب ، فرآنى وأنا أعدو ناحيـــة الكرة ، فصرخ بشدة : بتعمـــل ايه يا كلب ؟!

وجمدت فى مكانى ، وأنا أقرب ما اكون من الكرة ، التى كانت قد استقرت بين فروع شجرة قصيرة ، ولم أرد ، فاتجه هو نحوى ، وهو يحمل فى يده منشة ، ذاته يد من العاج ، وخيـل الى فى هذا الوقت أنه اشبه شيء بقطار يتجه نحوى فى اقصى سرعته ليدهمنى ، وأنا مقيد على شريط القطار لا أستطيع حراكا ..

وقف الرجل أمامى ، فملأت منه عينى ، على الرغم منى ، كان طويلا عريضـــا ، ولم يكن فى وجهه ما يستوقف النظر سوى حاجبين كثيفين ، تحتهما عينان ضيقتان كأنهما شرطتان، وعاد الرجل يصرخ فى ، ويهـــز منشتـــه فى وجهى ، وأنا أتضاءل وأتقاصر ، بل واكاد أطير فى الهواء ، من شدة الصراخ . وجاء عم ادريس ، عـلى الصراخ وهو يعدو ، وتصورت أنه سيصدر أمره اليه بأن يضربنى ، ولكن حدث للمرة الثانية ما لم يكن متوقعا ، فقـد أمر عم ادريس بأن يعطينى الكرة على ألا ألعب مرة أخرى على مقربة من القصر ، فاذا سقطت فى الحديقـــة مرة اخرى ، فعلى عم ادريس ان يمزقها بالسكين قطعـــة قطعة ، وأن يقودنى والكلاب الذين معى الى القسم ، ليبعثوا بنا الى محكمة الأحداث ، لتجلدنا على أفخاذنا ، وتعلمنا الأدب ، وتعلم أهلنا كيف تكون التربية. وكان الأحدب يصف هذا فى تلذذ ظاهر ، ثم أدار ظهره ، واتجه الى السلاملك وهو يقول محدثا نفسه : رعاع بلا أصل ..!

واعطـــانى عم ادريس الكرة ، وعلى وجهـــه ما جعلنى أحس أنه أصبح يعطف على ، وحملت الكرة بين ذراعى كما تحمل الأم طفلها ، وقـــد ضممتها الى صدرى ، وكأن وجودهـــا هكذا ، عزاء لى عما أصابنى من اهانة . فلما خرجت الى الشارع ، ورأى زملائى الكرة فوق صدرى صرخ زملائى : « ول .. ول يا كبتن » اما انا فقـــد ألقيتها فى الأرض بلا حماسة ، ولما استـــأنف الفريق اللعب بعيدا نوعا ما عن بيت الأحـدب ، شاركت معه لبعض الوقت ، ثم أعلنت أن اللعب انتهى ، ولما بعدت عن الحوانيت سمعت أحـــدهم يقول : خايف من الأحدب ، وقال ثان : كبتـــن عجـــر . ودافع ثالث عنى بقوله : حـــرام عليكم ..

ولم يكن أحـــد من قبل يجترىء على المســـاس بى .

ذهبت الى بيتى منقبض الصـــدر ، شـــاعرا بقلق ، ولم استطع أن أذاكر ، ولو شارد الذهن كالعادة ، ولم آكل شيئا ، حتى ولا الحـــلاوة الطحينية التى كنت أدسها فى فمى أمام أمى ، ومن خلف ظهرها وكأنى غول نهم ..

●

ولكن عمر الاهانة عند الأطفال لحسن الحظ لا يطول ، ففى اليوم التالى نسيت كل شيء عن مغامرة اليوم السابق . ولكن منذ تلك المغامرة ، احتل بيت الأحدب أو قصره من اهتمامى حيزا كبيرا . فما من مرة مررت به ، الا والتفت اليه، وكم رأيت الأحدب نفسه بعد ذلك خـــارجا من داره حاملا منشته ، أو واحدة من عصيه الفاخرة الكثيرة . وقد أتاح لى الأحدب فرصة مراقبته ، فقد كان من عـــادته ان يقف أمام داره لحظة ، قبل أن يركب عربتـــه التى يجرها جوادان ، وادريس واقف بين يديه كأنما يقف فى حضرة اله . وبدأت أحاديث أهل الحى عنـــه تترامى الى سمعى ، بلا جهد منى ولا محاولة ، فقـــال بعضهم انه كان يخدم الانجليز فى الســـودان ، وانه اقتنى ثروة هناك ، وفهمت من هذا الكلام أن الرجل لا يحب بلاده لأنه خدم أعـــداءها ، ففرحت بهـــذا الكلام لأنى كنت ابحث عن كل سبب يغذى كراهيتى له ، ثم سمعت أيضا عنه انه مزواج مطلاق ، وأن حرفتـــه الأصيلة هى البحث عن أرامل تقدم بهن السن ، يملكن مالا ، ليتزوجهن ، ريثما يجردهن من مالهـــن ، وأن أكثرهن مات بعد عامين أو ثلاثة من بدء حياتهن

الزوجية معه ، وكانت هـــذه الأقاويل تريد أن تترك لأذهان أهل الحى ، أن تفهم أن الصدفة وحدها لم تكن المسئولة عن هذه الوفيات المتعاقبات ٠

فالأحدب اذن خائن لوطنه وقاتل ، وخسيس

وأسعفتنى الأيام بما جعل كراهيتى ، شعورا ثابتا ..

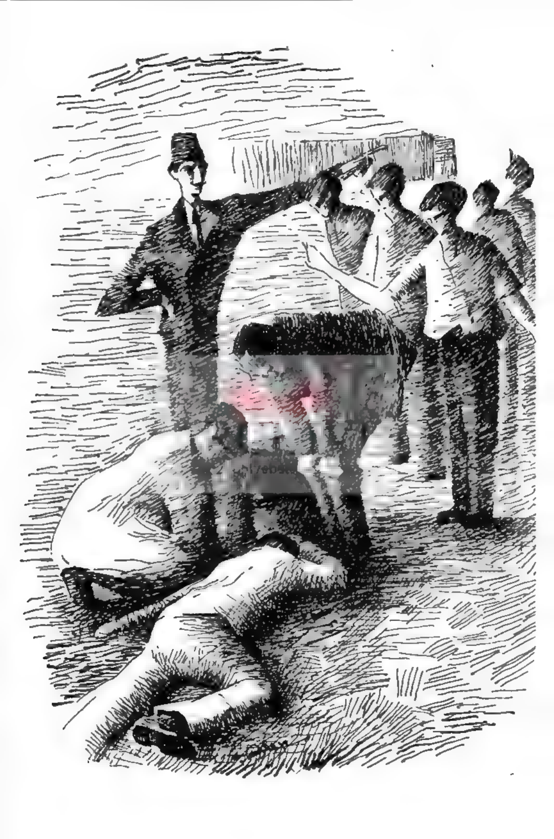
فقد رأيت الأحدب يوما ، ينتزع السوط من يد سائق عربته ، ويهوى به على رأس نقاش كان يعمل فى طلاء بعض حجـــرات البيت ؛ ورأيت الرجل يحاول الفرار ، والأحدب من خلفه يلاحقه بضربات سريعة من السوط . فى ذلك اليـــوم تسمرت فى مكانى ، وقد احتقن رأسى بالدم ، وقد ضممت أصابع يدى ـ من حيث لا أشعر ـ كأنى اتهيأ للاكمة ٠ فى حين استولى على شعوران متناقضان احدهما شعور الغيظ الذى لا يعرف كيف يعبر عن نفسه ، وشعور التلذذ بما أرى. نعم التلذذ ، فقد سرنى أنى أشهد صـــورة من صور وحشيـــة الأحدب ، التى كانت وقـــودا مشروعا لكراهيتى له ؛ وحقدى عليه ، ولو طـــال هذا المشهد ، لكنت أسعد ، وان كان قلبى قد تمزق أسى وحسرة للعامل الذى جرى من وجـــه الأحدب ، فبقى والسوط فى يده ، وصـــوته يدوى فى الشارع ..

ولما أفقت من الغيبوبة التى استغرقتنى بها هذا المنظر ، لم أســـتطع أن أنتزع نفسى تماما من حالة الجمود التى استولت على ، فقد بقيت لحظة غير قصيرة ؛ أنظر كالشارد الى الأحدب وسوطه وبيته ، ولما بدأت أتحرك ؛ سرت ورأسى مستدير الى الخلف ..

وقد قدر لهذا المشهد أن يصحبنى طويلا ، فقد كنت أكرره ، وأحدده ، فى أحلام اليقظة ، ثـــم بدأت أضيف اليه ، بما يزيدنى حنقا ، وسخطا وتلذذا . وتسربت أحلام اليقظة الى أحلام النوم، فرأيت المشهد نفـــسه على الطريقـــة التى يرى الانسان فيها صدر حياته فيما يراه وهو نائم ٠ رأيت الأحدب مرة ، بغلا ، يركلنى بحوافـــره ، وأنا أحاول أن أضربه بسوط ، ورأيتنى أتسلق بيتا ، ومن خلفى الأحدب يحاول أن يسحبنى الى الأرض ؛ وهكذا تتابعت الكوابيس والأحلام المزعجة ، متقاربة ومتباعدة ، وكلها تدور حول صورة الأحدب .. ومضت سنوات ، وبلغنـــا مشارف الشباب ..

ثم اندلعت ثورة سنة ١٩١٩ ، وبدأ الشبان الذين يكبروننا فى الحى ، يتحدثون عن الانجليز والمظاهرات ؛ وعن القتل والجرحى ، وكنـــا نسمع هذه الأحاديث بنصف آذاننا ، فقد كانت الكرة ومنافساتنا ومشاجراتنا ، هى شـــــغلنا الشاغل ؛ وكان حديث الوطنية والسياســـة ، جديدا علينا ، فلم يستأثر باهتمامنا بادىء الأمر ثم بدأ يغزونا شيئا فشيئا ، وقد هيـــأ أسباب هذا الغزو وجود طالب طب فى حينـــا ؛ وكان يروح ويغدو صامتا ، فتتعلق به أنظـــارنا فى اعجاب واحترام ، وفى مساء ذات يوم ، كنا قد تجمعنا على قارعة الشارع الرئيسى ، بعد أن تعبنا من لعب الكرة ، ورحنا نتبادل الأحاديث ، وفيما نحن على هذه الحال ، رأينا جمعا يتدافع ، وقد أحاط بشاب تمدد بين أيدى شابين آخـــرين ،وأحسست أن الدم ينزف من موضع ما فى جسد هذا الشاب ، فأصابنى ما أصابنى يوم أن رأيت الأحدب وهو يهوى بسوطه على وجه النقاش ..

ولكنى فى هذه المرة الأخيرة ، احسست بالخوف الذى لم أدر سببه ٠ ولما سمعت اسم طالب الطب على ألسنة بعض أفراد من هذا الجمـــع ، رأيتنى أندفع من حيث لا أدرى ، فأصبح واحدا من أفراد هذا الجمع ، أتحرك معهم وأتعثر فى خطـــاى ؛ وأنا لا أدرى ماذا أفعل . ورأيتنى أتجـــه مع الآخرين الى باب بيت الأحدب ، ثم تزاحمنا حتى تخطينا عتبته ، ودخلنا الى الحديقة التى دخلتها وحدى يوم أردت استعادة الكرة ، وهم الشابان اللذان كانا يحملان زميلهما الجـــريح ، بتوسيده أرض الحديقة ، ولكنهما ما كادا يفعلان ، حتى هل علينا الأحدب ، والغضب يكاد يتفجـــر من حوانبه ، فقد هاله أن تداس حديقته الأنيقـــة بالأقدام ، فصرخ : ماذا تفعلون ؟ .. ولمـــا رأى بين أيدينا الشاب الجريح ، زاد صراخه : « هل هذا مستشفى ؟ اذهبوا به الى المستشفى ؛



نادوا له الاسعاف .. اخرجوا من هنا ، اخرجوا . . . وحاول أحد الشبان ان يشرح للأحدب سبب اصابة الشاب ، وانهم يحتمون بالبيت لأن في الخارج مظاهرة ، وان الجنود البريطـــانيين يطلقون الرصاص على المصريين ، فلم يتغير موقفه واستمر يصرخ آمرا ايانا بالخروج غير عـابيء بحالة الشـــاب الجريح ، الذى كان مغمض العينين ، أشبه شيء بالميت .. وارتبك الشبان فخرجوا متدافعين ، ثم سمعت طلقة في الهواء، ولم أدر ماذا حدث بعد ذلك .. فقد رأيت نفسى آخر الأمر مستندا الى جدار بيت الأحـــدب من الخارج ، والأحدحولى ، وشيءدافيء ، موقجبهتى فمررت بأصابعى فوقها ، فاذا هو دم ، نظرت اليه ، وقد تبلدت حواسى ، فلعلى ضربت فـوق رأسى بعصا ، أو شجت جبهتى بقطعة منحجر،فتحاملت على نفسى ، وقمت أجرر خطـاى ، وقد ادركت كم هي ثقيلة ، حينمـا انتصبت قامتي ، دون أن استند الى الجدار . ولما بدأت أتحرك أحسست بالم يسرى من جبهتى الى كل موضـع فى جسمى ، فتمايلت وكدت أسـقط ، ولكنى توقفت قليلا عن السير ثم استأنفته أشد عزما وأحسن حالا .. فلما وصلت الى بيتى ، مضيت توا الى فراشى ، ونمت ساعات لا أدرى عددها ، ولما آن لى ان استيقظ ، رأيت ضـــمادا فوق جبهتى ..

•

كملت عداوتى للأحدب ، ولم اعد فى حاجـة الى مزيد من الأحداث ، لتثبيت هذه العداوة ، أو لتمنحها مبررا . كل شيء يدعونى الى كراهيته : شكله، صوته، قصره الذى يفصلنا عنه، غلظته، حادثة الكرة ، ثم حادثة النقاش ، ثم ثالثــــة الأثافى : طرده لنا ، ونحن نحمل بين أيدينـــا بطلا من أبطال حينا .

ولما مات طالب الطب ، بعد هـذا الحادث بأيام ، وشيعت جنازته ، كان الناس يهتفون فى هذه الجنازة ، التى تحولت كـعادة تلك الأيام الى مظاهرة ، ليسقط الانجليز ! وكنت أهتـــف وحدى ، بينى وبين نفسي : ليسقط صـفوان الأحدب !

ولما كان المتظاهرون يلوحون بأيديهـــم فى الهواء : « الموت للخونة ! » كانت قبضتى تجتمع فى شدة ، وترتفع فى الهواء ، مسعسة ، صارخا : الموت للخائن !

وأخضعت الأحدب لمراقبتى الشديدة ، تلذذا برؤية مباذله وسقطاته . وكم كنت ، أستمتع ، وتطيب نفسى ، بكشف جانب سيء من جوانب تعاظمه ، وسوقيته ، واعتدائه على الضـعفاء ، وسبه للفقراء والخدم ، وتباهيه بعربته الفاخرة وتلويحه بمنشاته العديدة ، داخل حديقتـــه ، وأمام داره ..

وبدأت أحلام اليقظة عندى ، تتلون بلون جديد ..

بدأت أحلم بقتل صفوان الأحدب .

ولكم رأيت نفسى أكمن فى ركن من أركان الحديقة ، حتى اذا نزل الأحدب من درج السلـم أسرعت اليه بسكين أخفيه فى طيات ثيابى .. وانهلت عليه طعنا .

وكم تســلقت جدار منزله ، ودخلت من النافذة الى حجرة نومه لأوقظه ، ثم اســتل خنجرا فيحاول أن يصرخ ولكن الفزع يكتم صرخة فى صدره ثم أجره الى الأرض ، وقد تحللت أعصابه واصبح كالخرقة فى يدى لا يقوى على المقاومة ، قانعا بالتوسل الى ، بعينين زائغتيـــن .. ثم اطرحه على الأرض ، وأدنى الخنجـر اللامع من رقبته ، فتدور عيونه فى محاجرها ، وتتعلـق أنفاسه بصدره ، وأتلو عليه قائمة الاتهـــام : لقد خدم الانجليز فى السودان ، وجمع ثروته من حرام ، وضرب النـاس وأذاهم ، وطرد الجريح الوطنى ، ثم أغمد الخنجر فى صدره ، وأسمع شهقة ، عميقة ، وأفيق من حلمى .

ثم لا ألبث حتى أرى نفسى ، متعقبـا خطى الأحدب ، فى طريق خال ، وبيدى مسدس ، ثم أقترب منه ، وبرصاصة واحدة ، فى الظهـر ، لا بل فى الصدر ، ارديه ، وفيما هو يلفـظ أنفاسه ، أعلنه اننى يد القانون العادلة ..

ثم استبعد كل هذه الأحلام ، واصفا اياها بالصبيانية ، وافكر في مشروعات مدروسة ، تسلمنى بدورها الى أحلامى الرهيبة .

وبدأت اخاف من نفسى ، وأخاف عليها .. فتحاشيت الذهاب الى بيتنا من الطريق الذى أمر فيه على بيت الأحدب ، ثم اغلقت النافذة التى تطل من حجرتى على هذا البيت ، ونقلت نشاطى الرياضى الى الحى المجاور ، وحرمت على نفسى اسم الأحدب ، وأحسست بالراحة ، عندما انقضى يومان ، دون أن تعاودنى أحلام هذه الجريمة ، وخيالاتها .

ولكنى فى الوقت نفسه لاحظت شيئا جديدا ، فقد أصبحت شديد الولع بقراءة كل ما يكتب فى الصحف عن الجرائم ، وطريقة ارتكابها ، ثم بدأت اطالع الروايات البوليسية بنهم ، أدركت معه ، أننى اتجه الى الأحدب ، ولكن من طريق آخر ..

وفى ذات ليلة انفجر موضوع الأحدب فى حديث من أحاديث العائلة ، فقد تبارى كل عضو من اعضاء أسرتى ، فى التنديد به ، وذكر سقطة من سقطاته ، وقد جلست أسمع هذا الكلام ، بعينين شاردتين ، وقلب تجاوبت ضرباته ، حتى خيل الى أننى أصبت بالحمى ، وبلغ الأمر غايته ، حينما قالت أمى عفوا ، وهى لا تعنى ماتقول : « الراجل ده مايستاهل الا قتله » ..

وهز أبى راسه قائلا : تمام !

وطرت اليهم ، كالعريسة التى يطاردها الصيادون ، وقد أحاطوا بها من كل جانب ..

وكأن الصدف كلها قد قررت أن تتآمر ضدى ، فقد حدث ، أن همس فى أذنى أحد زملائى ، بانه يتردد على سوق السلاح ، مع أصدقاء له ، وأنهم يشترون أسلحة قديمة بأثمان زهيدة ، ويصلحونها ، توطئة لعمل وطنى كبير .. ضد الانجليز .. ولم نكد يعرض على أن اصحبه فى احدى زياراته وجولاته من أجل البحث عن السلاح . حتى قبلت ، ورحت متحرقا لليوم الذى ستتم فيه . ولما ذهبت معه الى حانوت الأسلحة القديمة . ورأيت نفسى ، وسط سكاكين كثيرة ، وخناجر قديمة ، وقضبان حديدية ومبارد ، ومثاقيب ، زاغت عيونى ، كما تربع عيون الطفل ، وهو يرى نفسه فى حانوت ألعاب من ألف صنف وصنف ..

ولكن آن لهذه الأزمة التى طالت معى أن تنفرج ..

فقد عدت الى البيت ، فى ظهر أحد الأيام ، من الطريق الذى يبعدنى عن دار الأحدب ، فتراءى الى سمعى من الطرف الآخر ، من الشارع ، ضجيج ، ورأيت عن بعد زحاما أمام الدار ، لم اشهد مثله من قبل فى هذه الناحية من حينا ووقفت لحظة ، اراود نفسى على الذهاب الى موضع الزحام ، لأعرف سببه ، ولكنى خشيت أن يكون هذا السبب ، اعتداء جديدا من اعتداءات الأحدب ، غير أن كل مقاومة كانت عبثا لا جدوى منه ، فقد سارت قدماى الى بيت الأحدب ، وأنا كالمسوم ، الذى لا يدرى ماذا يفعل ، وقبل أن أصل الى الزحام نفسه ، كان قد وصل الى سمعى ، أن الأحدب قد قتل !

●

ودارت بى الأرض ، وخيل الى أننى ساقع أعياء ..

الأحدب قتل ، فلا يمكن أن يكون هناك قاتل سواى ..

لقد رسمت خطة قتله عشرات بل مئات المرات ، ونفذتها جميعا ، وعدلت عنها جميعا .. لم يكن فى خيالى سوى مشروع واحد ، لمدة سنين ، هو قتل الأحدب ، ولا أظن أن أحدا اهتم بالأحدب اهتمامى ، ولا كرهه كراهيتى ، ولا راقبه مراقبتى .. فمن الذى قتله اذن اذا لم أكن أنا ..؟

ولكن كيف أكون قاتله ، وأنا لم اقتحم داره ، ولم ارفع عليه يدا ؟

ولكن من يدرينى ، وقد اختفى عندى الفاصل بين الحقيقة والخيال ، فى مشروع قتل

الأحدب . فما أراه في الحقيقة أراه مرة أخرى في الخيال ؟ فهل ما أسمعه الآن هو الحقيقة ، أم هو الخيال .. هل أنا أسمع وأرى ، أم انني أحلم وأتخيل ؟

قضيت ليلة مؤرقة ، تعذبت فيها بأكثر ممـــا تعذبت ، منذ عرفت الأحدب ، وفكرت فيه .

وفي الصباح ، وضعت الصحف حدا لهواجسي، فقد وصفت كيف قتل الأحدب على يد طـاه ، كان يعمل عنده ، عرف مداخل البيت ومخارجها .. وقد كمن له في ركن في المـنـزل ، وفاجأه بسكين ، وهو يخلع ثيابه ، في ساعة متـأخرة من الليل ، بعد سهرة من سهراته ..

ولكن هذا الطاهي ، لم يزد عن انه نفذ مشروعا من مشروعاتي .. انه ســـلك الطريق الذي سلكته بخيالي عشرات المرات ، والسكين الذي استعمله ، كأنه نفس السكين الذي رأيتـه في سوق السلاح ، والذي كنت معتزما شراءه .

فهل يمكن ان يكون هذا الطاهي شبحا تجسد ته روحي ..

واستبد بي شوق عنيف الى رؤية هذا القاتل، وكأنما استبد بي الشوق الى رؤية نفسي .. أو على الأقل ، لنسخة أخرى منها .

وفي صباح اليوم التالي دخلت قسم الشرطة ، ووقفت امام باب حجرة المـأمور ، حيث كان التحقيق يجري في القضية ، ورأيت رجال القسم ورجال النيابة ، يدخلون ويخرجـون ، دون أن يكون معهم في دخولهم وخروجهم القـاتل .. وطال انتظاري ثم انتبه الى وجودي العسكري الواقف على باب حجرة المأمور ، فطردني ، ولما تلكأت نهـرني ، فابتعدت قليلا ثم عـدت ، فدفعني دفعا ، وهو يسبني ..

واضطررت أن أخرج من مبنى القسم ، ولكني بقيت أمام بابه .. ومضت ساعات طـويلة ، دون أن تتحقق أمنيتي .. فان هذا القـاتل لم يظهر مطلقا ..

وفي الليل استؤنف التحقيق ، وسطع في حجرة المأمور ، نور لمبة كهربائية ، ضخمة ، تتدفق من النافذة الى شارع تطل عليه هـــذه الحجرة ، وتحت هذه النافذة جلست فـــوق حجر ، مرهفا سمعي الى كل كلمة تقال ، وكان الصوت يأتي الي من النافذة متقطعا ، بعضه عال مسموع ، وبعضه خافت وغامض .. وفي بعض الأحيان تلاطم الاصوات فلا أميز بين الواحـــد منها والآخر .. ثم تمر فترات تحثم فيها السكون على الحجرة ، كأن من فيهـــا قد غادرهـا .

وقد كانت الفترات بالنســبة لي طويلة ، كادت ترهق لها أنفاسي . فاذا عاد الصـــوت ــ أي صوت ــ اليّ التردد في الحجرة ، وبالتــالي الى التدفق من النافذة ، شعرت بالأنس ، وذهبت عني الوحشة التي كانت تأخذ بخناقي ، كلمــا ساد السكوت ..

ولكن ذهبت جهودي عبثا ، فانني بعـد انأرهقت أذني ارهاقا شديدا ، لكيلا تفوتهما همسة في الحجرة ، لم تستطيعا أن تلتقطا نبرة واحدة ، استطيع أن أزعم معها انها صادرة من القاتل .

وعدت الى بيتي وقد خاب املي ، اذ فشلت جهودي في رؤية القاتل ، بل وفي سماع صوته فلم يبق لي الا أن أعود الى اللجوء الى خيــالي الذي يكون مرة مصدرا لسعادتي ، وعزائي ، وأخرى سببا لعذابي وشقائي .. فرحت أتصور القاتل شابا ناحلا شاحبا ، مطبق الشفتين لايكاد ينطق اعتزازا بنفسه ، وانصرافا عن رأي المجتمع فيه وفي عمله . ثم تصورته ، شخصا عصبيا ، يهتز فيه كل عصب من فرط الحســـاسية ، ينطق كل ما في وجهه بخلجات نفسه ، ذلك لأنه لا بد ان يكون انسانا مخلصا لا يملك اخفـــاء عواطفه .. ثم أتخيله ، انسانا واجما ، يبـدو عليه الذعر ، من الجريمة التي ارتكبها ، والتي تورط فيها ، لا عن اجرام أصيل ، بل تحت وطأة عقيدة أوحت اليه أن التخلص من صفوان الأحدب هو عمل تقتضيه الانسانية ، وتباركه السماء .

فالقاتل ، في كل الصور ، التي رسمتها له بخيالي المعذب المرهق ، كان انسانا نبيلا ، سواء أكان شاحبا صامتا معتزا ، أم كان حسـاسا متدفق العاطفة ، أم كان حزينـا واجما ، نادما على جريمته ..

وسكتت الصحف عن الكتابة عن قتل صفوان الأحدب ، بعد أن أفاضت في ذكر تفاصيلها ، في توسع ، استتبع التناقض والتهاتر .. وقد نشرت بعضها صورة باهتة للقاتل لم اتبين معها شكله ، ولا سمته ..

وبدأت أعصابي تهدأ قليلا قليلا ، حتى كادجرح الأحدب ، يلتئم في نفسي ، فلم يعد كما كان ، ملتهبا حساسا لا يحتمل أدنى لمسة .. وغلبت على طبيعة الانسان ، الباحث عن نسيان ما يكرهه ، فاختفت ذكرى الأحدب أو كادت . ولكن شاءت لها الظروف أن تعود الى الانفجار من جديد ، عندما عادت الصحف الى نشر تفاصيل مقتله بمناسبة تحديد يوم لمحاكمة القاتل بعد أكثر من عام من وقوع الجريمة . فما حسبته ماضيا منسحبا ، انتفض أكثر قوة ، فاخذت صور حياة الأحدب تعرض نفسها علي ، في الحاح ممض ، وقد اكتست بالوان وأضواء وظلال .. وتحركت في نفسي كراهيته كأنه لا يزال حيا يدب بيننا ، وملأت أذني صيحاته ، لا سيما يوم ان طردنا ونحن نحمل جثة الشاب الذى جرحه رصاص الانجليز .. وعاودني الشوق الملتهب الى رؤية وجه القاتل ، وبت اراه في أحلام اليقظة والنوم معا .. وبلغت أزمتي قمتها ، عندما اقترب يوم المحاكمة . ففي الليلة السابقة ، لم أطعم النوم لحظة ، وكأني سأقف بين يدي قضاتي . وفي الصباح الباكر ، ارتديت ملابسي وأسرعت الى دار المحكمة ، وجلست في قاعة محكمة الجنايات .. وجلست أحدق في قفص الاتهام ، وقلبي يدق بصوت خيل الى ان كل من في المحكمة قد سمعه يومذاك .

كان القفص خاليا ، ثم أخذ المتهمون يفدون اليه تباعا . كان عددهم يومذاك خمسة أوستة، شبان وشيوخ ، وبينهم امرأة . فاتسعت أحداقي وخف ريقي ، وأخذت أتأمل كل واحد منهم تأملا طويلا ، باحثا عن نفسي بينهم ، فلم يقسم نظري على واحد ، يصلح للدور الذى رسمته له ، أو للشخصية التي رأيتها جديرة بقاتل صفوان الأحدب .. فجلست أقضم أظافري ، وأنا لا استقر في جلستي ، حتى جاء ضابط ومعه متهمان ، دفع بهما الى قفص الاتهام في سرعة ، وقد تجمع حولهما أشخاص كثيرون ، وكان الزحام في الجلسة قد بلغ اقصاه ، فلم أستطع أن أتبين شكل المتهمين ، وجاء موضعهما في قفص الاتهام في الصف الثاني ، فحجبهما الجالسون في الصف الأول ، ودخلت المحكمة ، وساعد النداء على القضايا .

القضية الاولى ، قضية اختلاس أموال أميرية ، والمتهمون فيها ثلاثة ، وطلب المحامون تأجيلها لدور مقبل ، وأجابت المحكمة الطلب . والقضية الثانية ، قضية خطف طفلة ، كانت المتهمة فيها المرأة ، ومعها أحد الرجال . لم يستغرق عرضها على المحكمة سوى أقل من ساعة ، ثم نودى على قضية مقتل صفوان الأحدب ، وسرت في القاعة حركة . فقد كانت أهم قضايا اليوم ، فأخرج الصحفيون أوراقهم ، وأقلامهم ، وجلس الى جانب وكيل النيابة ، زميل له أكبر منه سنا حضر خصيصا ليترافع في هذه القضية الهامة .

ونودى على المتهم ، وخيل الى ، أنني غبت عن صوابي .. فقد برز من الصف الثاني الشخص الذى قضيت الشهور ، أرسم له في خيالي صورا لا نهاية لها .. ولا بد أن أكون قد وقفت على قدمي ، عندما وقف هذا المتهم عند زاوية القفص متجها الى المحكمة .. وسأله رئيس المحكمة عن اسمه وصناعته وسنه ، ولكنني لم أسمع شيئا ، ثم سأله عن الجريمة المنسوبة اليه ، وهل ارتكبها .. وتحولت كل جارحة في جسمي الى آذان ، ولكني لم أتبين شيئا مما قاله ، أو لعله لم ينطق ، فقد كرر عليه رئيس المحكمة السؤال وكان السكون مالئا المكان ، فتوقعت ان أسمع صوتا يخالف صوت الآخرين ، بل لعلي توقعت أن أسمع صوت نفسي ، ولكن يالها من خيبة أمل ، فاني لم أسمع سوى عبارة « مظلوم . مظلوم وحياة شرفك يا سعادة الباشا » .. قالها الرجل في غير انفعال ، وبلا خوف ، وكأنه متهم بسرقة رغيف . وعاد رئيس المحكمة يواجهه بأقوال

الشهود باختصار شديد ، واستمر هو يقول بلا اكتراث نفس العبـــارة : مظلوم .. وشرف النبي . ولم يهتم رئيس المحكمة به بعد ذلك ، ونادى على أول الشهود ، ثم سمع ثلاثة منهم ، ثم رفعت الجلسة للاستراحة . وماجت القاعة بالحركة ، وتدافع الناس، وصاح بائعو السميط والكازوزة ، وأخــذ المتهمـــون في القفص يخاطبون ذويهم بأعلى الصوت ، واقتربت أنا من القفص ، حتى أصبحت على قيد خطوة من القاتل .. ونظرت طويلا الى وجهه .. فماذا رأيت ؟

وجه ليس فيه تعبير واحد عن أي شيء .. وامتدت اليه يد برغيف وضعت فيـه قطع من اللحم ، فأهوى عليها ، يقضمها ، وهو يتلمظ ، وطالت وقفتي أمامه ، وهو لا يشـــعر بي ، ولا يلتفت الى الا انه اخيرا قال لي : « وحيـــاتك يا افندى تنادى لي المرة اللي عماك » وأشار الى سيدة ترتدى ملاءة لف سوداء .

ولست أدري لماذا غلى الدم في رأسي ، حنق على هذا الرجل .. لقد خيب ظني تمـــاما ، وحطم كل ما بناه خيالي ، فهو أقرب الى الحيوانات الدنيئة ، منه الى البشر ، فهو لم يصل حتى الى مستوى المجرمين العتاة ، الذين ماتت الرحمـــة في قلوبهـــم ، وبدت الملطة في وجوههـــم ، واستحالوا الى وحوش كواسر . فاذا كان هـــذا القاتل تافها وحقيرا الى هذه الدرجة ، فمــــا الذي أغراه على ارتكاب هذه الجريمة التي داعبت خيـــالي ، وبدت لي أملا . لماذا قتل صـــفوان الأحدب ، ولم يقتل سواه ، اقتله ليسرق نقوده ، وليقول أكثر من مرة ، وكان لعـــابه يسيل على صدره وحياة شرفك مظلوم باســـعادة الباشا .. ثم ليمهد الطريق على قاتل آخر ، من الطراز الذى تصورته ، والذى كان حـــذرا ، أن يقف في المحكمة ان هو وقع في يد الحكومة ، ليلقى خطابا رنانا يعلن فيه سيئات صفوان الأحـــدب وجرائمه .. أو هل يكون المتهم بريئـــا فعلا ، وتكون الشبهات التي احاطت به طائلة ، فالجـــردانه كان يعمل عند القتيل ، ولأن القتيل طرده ولأن حذاء المتهم وجد ملوثا بدم ، الى آخر هذه القرائن التي لا تخلو من مثلها حماية قتل ؟

فاذا كان بريئا فمن يكون القاتل ؟ أكون انا الذى قتلت الأحدب في لحظة أو ســـاعة من الساعات التي كنت انسى فيهمـــا نفسي لفرط استغراقي في التفكير والتدبير من أجل هـــذه الجريمة التي اسقطت في حماتي الحواجز بين الحقيقة والخيال ..

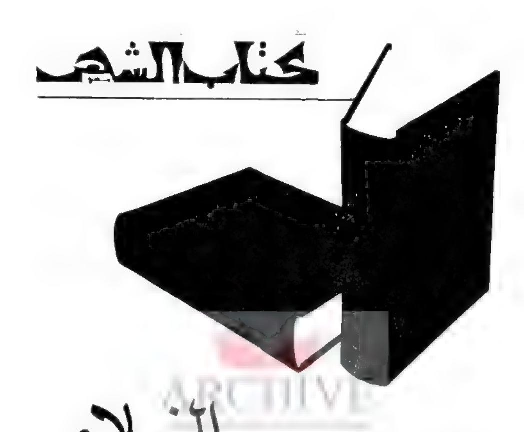
لا .. لا .. لابد أني أهذى . ولا بد أن شعوري بالاثم لطول ما فكرت في عمل يأباه القـــانون ، ويحرمه الناس ، هو الذى خلط عنـــدى الوهم بالواقع ، وجعلني كالمحموم .

ونظرت من جديد الى المتهم في قفص الاتهام، وبودى ان اقول له ، لا يد لك في هذه الجريمة، وانا وحدى المســـئول ، قل ذلك للقضـــــاة ، وسأعترف أنا .. »

واحســـست بأن جبيني قد تفصد بعرق بارد ، وان الدنيـــا تدور بي ، وتدور أمامي في آن واحد ..

وهمست لنفسي وأنا أكاد ألفظ أنفـــاسي هذا الانسان التافه ، الذى يقضم لقمة الخبز كأنه فار يقرض شيئا ، هو أنا .. هو الانسان الذى استطاع أن ينفذ في هدوء وبغير خوف ، الجريمة ، التي جبنت عن ارتكابهـــــا .. انه الجانب البليد ، الذى لا يكاد يحس ، ولا يهمـه رأى الناس ، ولا حكم القانون .. »

واشحت بوجهي عنـــه ، واحســست بمدد مفاجيء من القوة ، فذهبت أعدو من قاعـــــة المحكمة ...



الزملاء

رواية للكاتب السوفيتي ڤاسيلي اكسينوف
عرض وتلخيص صنع الله إبراهيم

المنظر على شاطىء نهر نيفا فى مدينة لينينجراد ..

رجلان فى منتصف العمر ـ احدهما أعرج ـ يسيران ببطء فى صمت .. ويتطلعان حولهما فى استياء بوجهين مغبرين متجهمين ..

وفى كل خطوة فتى وفتاة انتحيا جانبا دون ان يعبأ باحد .. وفى كل ناحية صالة رقص تتصاعد منها نغمات موسيقى الجاز المجنونة ويبدو من زجاجها شبان بقمصان ملونة ..

ويتوقف الرجلان امام ثلاثة شبان مرحين .. ويسألهم الأعرج : ما هو هدفكم فى الحياة أيها الشبان ؟

ويبدأ الفيلم ..

●

والفيلم عرض أخيرا فى القاهرة واسمه « الزملاء » وجاء عرضه تتويجا لمناقشات حامية ثارت من قبل حول الرواية التى تحمل نفس الاسم ..

والسر هو الأسئلة التى تثيرها .. وهى اسئلة اصبحت تتردد فى الافلام والروايات السوفيتية ، وموضوعها هو العلاقة بين الجيلين .. جيل الثورة والجيل الجديد .. وموقف الاخير من الحياة ..

أثير هذا السؤال بقوة لاول مرة منذ أربع سنوات فى فيلم اسمه : « ماذا لو كان هو الحب » ؟ وقصته بسيطة جداً :

شابان صغيران ـ فتى وفتاة ـ شديدا الحساسية ، تنشأ بينهما علاقة عاطفية قوية .. الكبار لا يرون فى هذه العلاقة الا عبث أطفال ويطاردون الصغيرين .. فيدفعونهما الى الانتحار .. وينتهى الفيلم بسؤال الى الجمهور : ماذا لو كان الكبار قد اخطأوا .. وكان هو الحب حقيقة ؟

اما آخر مرة عولج فيها هذا الموضوع ـ قبل فيلم « الزملاء» فكانت فى فيلم اسمه « سد ايليتش » وايليتش هو لينين .. والمقصود بالسد هو الشباب .

وعندما بدأ العمل فى اخراج هذا الفيلم وصفته الصحف بانه « ظاهرة غير عادية فى الفن السينمائى السوفييتى » .

ثم رآه خروشوف فى عرض خاص وخرج يشن عليه هجوما عنيفا فى خطابه الشهير أمام الادباء والفنانين .

وكان الذى اثار سخط خروشوف الشديد لقطة فى الفيلم يظهر فيها لبطله الشاب ، شبح ابيه الذى قتل فى الحرب العالمية .. ثم يدور بينهما الحوار المقتضب التالى :

الابن : ابى قل لى كيف اعيش ؟

الأب : قل لى انت .. كم عمرك الآن ؟

الابن : ثلاثة وعشرون

الأب : اما انا فلم اتعد بعد الواحدة والعشرين !

ثم يختفى !

وقال خروشوف ان الفيلم لا يعبر ابدا عن « شبابنا الرائع » .. فاكثر شخصياته ايجابية « مرضى اخلاقيا ، هرموا وهم شباب .. ليست لهم اهداف سامية او رسالة فى الحياة .. انعدم ايمانهم بمن يكبرهم سنا .. ساخطون على كل شىء ويتآمرون بكل شىء .. يقضون ايامهم فى كسل ويتحدثون عن العمل باحتقار وتعال » .

وفى هذا الجو نشر «فاسيلى اكسينوف» روايته الاولى التى تحمل اسم « الزملاء » فى عدة اعداد من مجلة « الشباب » .. دافع فيها بحرارة عن هذا الجيل المتهم بالكسل والتعطل .

واكسينوف احد ابناء هذا الجيل .. فعمره الآن لا يزيد على الثانية والثلاثين .. وقد ولد فى عام ١٩٣٢ .. وتخرج فى كلية الطب .. وبدأ يكتب على الفور واختار موضوعه من تجربته فى الدراسة والتخرج .. واشار اليه يوفتوشنكو فى مذكراته الشهيرة التى نشرت بجريدة الاكسبريس الفرنسية على انه من ألكتاب الجدد الذين ينتظرهم مستقبل كبير .

والقيمة الاساسية لرواية اكسينوف انها تعطى صورة واضحة لافكار الجيل الجديد وعواطفه ورغباته .. ان ابطاله الثلاثة هم صورة للجيل كله ..

وتبدأ الرواية ببيان موجز عن ابطالها ..

انهم ثلاثة ، تحمل بطاقاتهم البيانات المشتركة التالية :

تاريخ الميلاد : ١٩٣٢

محل الميلاد : الاتحاد السوفييتى

عضوية الحزب : عضو الكومسومول منذ ١٩٤٧ .

السجل الجنائى : ....

الاقرب فى الخارج : ....

الخدمة العسكرية : ....

اوسمة : ....

الحالة العائلية .. اعزب

وبعد ذلك التفاصيل ..

* الكسى مكسيموف .. امه مدرسة .. يلعب الفولى .. ويقول انه سيلعبها الى اخر ايام حياته « ذكى » اذا سألته من رأيه فى الطب سيقول لك انه اختاره بالصدفة .. ولكنه فى الحقيقة لا يتصور الحياة بدونه .. يميل الى الخشونة والكآبة والحدة .. يتظاهر دائما بغير حقيقته ..

* فلادكا .. يعشق الرياضة والبلياردو والرقص والبنات ولا وقت عنده للدخول فى اى حديث جاد .. ويعزف ايضا على الجيتار ..

ساشا .. من بين اجداده دكتور فى الفلسفة واخرمكتشف مشهور وثالث سجين سياسى أيام القيصر .. يضع نظارة .. يحب الطب ، ولكن المسألة عنده ليست هذا فقط : « ان الطب يوسع افق المرء .. كل سنة اعتقد انى افهم الناس نفسيا وفسيولوجيا احسن .. عيب هذه المهنة الوحيد انها ستضطرنى الى مغادرة ليننجراد .. المسرح والشاطىء .. ولكن لا فائدة .. لابد من تأدية الواجب .. لماذا تضحك ياماكس ؟ » (ماكس هو ماكسيموف وهو يضحك دائما من عبارات ساشا الحماسية) .

وساشا مؤدب جدا . يبعث على الضحك ، أمين جدا ..

والثلاثة اصدقاء من السنة الاولى فى مدرسة الطب .

وهم بهذه الصورة يمثلون الجيل الجديد كله .. فاحدهم قلق متشكك ، والثانى لا يبالى بشىء على الاطلاق ، اما الثالث فهو وحده الذى يبدو امينا على كل القيم التى اوجدتها الثورة وان كانت ظروف العصر ليبرزه غارقا فى مثالية تبعث على الضحك ..

والثلاثة لا يكفون لحظة من النقاش ، وان كانت المناقشة غالبا ما تنحصر بين ساشا وماكس .. لان فلادكا لا يبالى حتى بالمناقشات ..

ومن الموضوعات المألوفة فى هذه المناقشات ، الفن التجريدى .. وساشا طبعا ضده .. اما ماكس فهو يدافع عنه بحرارة .. رغم انه شخصيا لا يدرك الامر جيدا .. وينتهز المؤلف هذه الفرصة ليسخر من « غرور الشبان واندفاعهم » فى محاولة منه لان يكون موضوعيا الى اقصى حد !

ولكن الموضوع الاساسى الآن هو المستقبل .. فالرواية تبدأ وقد اجتاز الثلاثة الامتحانات النهائية بنجاح ، وجعلوا ينتظرون وظائفهم .. والطلبة جميعا بلا استثناء يضعون أيديهم على قلوبهم .. فلا احد يريد ان يغادر ليننجراد ليعمل فى الاقاليم .. ان فلادكا مثلا لا يرغب فى شىء آخر غير الاستقرار فى لقاء الفتيات والتسكع فى طرقات ليننجراد والتردد على قاعات الموسيقى والسيرك .. والعمل - بالطبع - فى مستشفى المدينة !

اما ماكس فيقول لساشا : « هل تظن ان حرماننا فى الاماكن النائية من الكهرباء ودورات المياه هو الذى يفزعنى ، ابدا .. ولكن تصور نفسك بعيدا فى مستشفى أقليمى .. والغابات أو المراعى كلها حولك ، الرياح تعوى وانت وحيد .. وحيد تماما وينتهى اليوم .. وتتناول عشاءك ولا تفعل شيئا لبضع ساعات حتى تنام .. وتمر الاعوام .. تسمن وتصبح كسولا بليدا .. وتبدأ تنتظر هدايا المرضى .. ويصبح دجاج الربيع والخنازير الرضيعة هى الشىء الوحيد الذى تهتم به .. ؟ »

ساشا : « الآن ماذا تريد ؟ »

ماكس : « اريد الحركة والاثارة .. اريد ان استمتع بالحياة ما دمت شابا وأينما اكون .. ولكن المستقبل يبدو مظلما .. طبيب قرية ! لنواجه الحقائق كما علمونا .. ليثرثرالبروفسور تارخانوف والباقون حول مسئوليتنا النبيلة وواجبنا الوطنى ، وليصرخ شيفلجين قائلا لنا ، نحن الشباب الرومانتيكى ، يجب الا توقفنا المصاعب .. فالجميع يعلمون انه حصل لنفسه على عمل صغير رائع فى مستشفى المدينة .. الرومانسية ! لو قال لى احد : اصعد فى هذا الصاروخ وسوف نطلقك فى الفضاء حيث تتبعثر بقاياك فى سبيل العلم ، ساهتف

من الفرحة .. ولكن عندما يحاولون ان يقولوا لى ان مسئوليتى النبيلة وواجبى الوطنى أن اتحول الى ايونيش اخر (طبيب « رمة » فى قصة لتشيكوف) فانى اشعر بالرغبة فى التقيؤ »

ساشا : « وماذا عن المرضى الذين يحتاجون اليك وينتظرونك؟ »

ماكس كانه يسمع الكلمة لاول مرة : « المرضى ؟ »

ساشا : « الا تفكر ابدا فى غير نفسك ؟ »

ماكس : « اظن انت لا تفكر فى نفسك ابدا ؟ »

●

وفى احد ليالى الربيع يقع الصدام ، الاول المباشر بين الجيلين فى هذه الرواية ..

والرواية فيها ثلاث « مواجهات » من هذا النوع .. تبدأ كل واحدة بسوء فهم متبادل وتنتهى بنوع من التفاهم.. وممثلو الجيل القديم فى المرات الثلاث اعضاء قياديون فى الحزب .

المواجهة الاولى كانت فى ليننجراد بالليـــل .. كان ماكس وساشا يتمشيان على الشاطىء .. والازواج العشاق والمجموعات الصاخبة متناثرة فى كل مكان .. والاصوات الناعمة والقبلات والضحكات تتردد فى كل خطوة .. ويلاحظ الشابان ان هنـــاك رجلين يراقبانهما .. احدهما طويل والثانى قصير بدين اعرج.. ويبدو عليهما الافراط فى الشراب ..

ويقول الاعرج : « أتسمحان لى ببعض الاسئلة .. انتمـــا متعلمان فيما يبدو ؟ .. لقد كنت طالبا انا نفسى ذات مرة .. لم يتح لى ان أكمل دراستى بسبب الحـــــرب ..! اسمى ايجوروف .. »

واستند على العكاز وسأل ماكس :

« ما الذى تعيشان من اجله ايها الشابان ؟ لقد كنا نعــــلم عندما كنا فى ســـــنكما ما نحن بسبيله ولماذا .. يواجهنـــا الموت .. »

قال ماكس وهو يحمل زجاجة خيالية الى شفتيه :

« والان تكرسان حياتكما لهذه ؟ »

فرد الثانى بكبرياء : « نحن المحاربون القدماء لازلنا نعـرف طريقنا ، ولكن انتم .. انتم ايها الشبان .. كل ما تعرفونـــه هو التسكع فى الشوارع .. »

ويسخر ماكس منه عندما يتحدث عن فقد ساقه فى الحرب فيقول لساشا : « اراهن ان ساقه قطعت تحت عجلات الترام .. سقط على القضبان وهو ثمل ..! »

●

وفيما بعد ، روى ايجوروف لساشا قصـــــة تلك الليلة .

« وجدت نفسى فجاة فى شارع نفسكى مستندا على جـــدار ، شاعرا بانى ضئيل ، ريفى ، اعرج .. وكان الناس يمرون بى فى كامل صحتهم ، سعداء ، شبان وفتيات جميلات .. وكـان صوت الموسيقى يأتينى من المتحف .. وقلت لنفسى : انت مثالى غبى ياايجوروف ايها العجوز .. من من هؤلاء النـاس يعبأ بالاشياء الكبرى » التى تقوم بها فى ميدان الريف .. من من هاته الفتيات ستكافئك بابتسامة .. انك لم تر الحياة .. لم تعرف ابدا معنى أن تكون شابا ..

« ولكن عقلى مالبث ان قال لى ان شباب اليوم حقا مرحون ، يتسكعون فى الشوارع ويتبادلون الغرام ولـكنهم يقودون ايضـــا سيارات الشحن الى الشرق ويشقون طريقهم وســـط غابات التايجا .. »

وتمت المواجهة الثانية فى القرية التى ذهب اليها ساشا .. كان المستشفى بلا اشـــعة او معمل .. واكتشف ساشا ان المساعد العجـــــوز ـ ماكرا ايفانوفتش ـ يستخدم فى عصر الالكترونيات نفس الادوية والاساليب التى كانت تستخدم ايام القيصر .

وساله ساشا فى اجتماع لهيئة المستشفى : « هل القيت نظرة على هذا الكتاب اخيرا ؟ »

وكان يعنى مجلدا ضخما حمله فى يده ..

ونظف ماكر ايفانوفتش نظارته والتقط الكتاب وحمــــله بعيدا وقرا عنوانه بصوت مرتفع : « مرجع للمســــاعدين فى الاقاليم » .

وتحول الى الطبيب الشاب فى غضب وشاربه الكبير يرتجف : « ايها الشاب .. لقد عملت هنا ثلاثين سنة » .. وشرع يخلع سترته البيضاء .. « لقد خدمت فى الجبهة .. يجب ان تخجل من نفسك ! »

كنت فى الجبهة ! انها العبارة التى تقفز على لســـــان كل ابناء الجيل القديم عندما يواجه الاشياء التى لا يفهمها . لقد كانت حياتهم واضحة وقاسية .. الشىء المضىء فيهـــا هـــو الثورة والحرب .. والامور اليوم تسير بطريقة لا يستطيعون ادراكهـــا .. التطـــور العلمى الهائل .. الاستقرار والثقافة والرخاء وبالتالى الاقبال على الاستمتاع وتحول المتعة الى قيمة نهائية من قيم المجتمع الاشتراكى .. ثم الاسئلة الكثيرة .

واكثر ما يخشاه ابناء الجيل القديم هو الاسئلة ..

فى الحجر الصحى اصطدم ماكس بطبيب عجوز عضـــو فى مكتب الحزب .. ودارت بينهما مناقشة حامية ، تساءل ماكس فى نهايتها : السؤال الاعظم : « ماذا بعد .. ما جدوى كـل شىء اذا كنا سنتلاشى فى يوم ما .. »

وعند هذا الحد انفجر العجوز فى الشاب : « اسكت ! » ..

وخبط المائدة بيده .. وبعد لحظة عاد يقول : « انا اسف .. لقد كنت افعل كما اقترحت انت .. كنت اتطلع الى الخلف.. ما انجزت فى الحياة ؟ لقـــد كنت مع القـــوات التى هاجمت كرونستادت .. عملت على البحر والارض .. « وانا لست خائفا » ! هل تفهم هذا ؟ لقد انصرمت حياتى فى العمل من اجل الاطفال ، ومن اجلك انت ، ومن اجل اطفـــالك .. هذا هو خلاصتنا .. تخيل ماذا يمكن ان يحدث لو ان البشرية كلهـــا انتابها الرعب الذى يسيطر عليك » ..

●

وماكس مرعوب حقا .. انه يحاول ان يجد شيئا يستند عليه .. ان كل شىء يتهاوى من حوله .. والمثل والقيم تحولت الى مجرد عبارات فى افواه الاخرين .. فلماذا يتمسك هو بها ؟

قال لساشا عندما قبل هذا الذهاب الى الريف لانه سمع ان القرية التى سيذهب اليها حرمت من طبيب طوال عامين : « ايها الرفيق النبيل ! سيكتب اسمك بحروف من ذهب فى سجلات الخلود ! انهم يضحكون عليك يابنى من وراء ظهرك بينما يصنعون ثرواتهم . ان شعارى هو .. كن امينـــا انت نفسك ، ولكن لاتترك المخادعين يكسبون اكثر منك .. لاتخدع بالحديث عن المثل والمبـــادىء .. التضحية .. الواجب ..

يا الهى .. كم اكره هذه الكلمات ذات الرنين المرتفع .. ان من يستعملونها ليسوا فقط مثاليين مثلك وانما سفلة ايضا . لابد

ان بريا كان يتكلم هكذا ليخدع الحزب . ولكن زمن هذا الكلام قد مضى . لقد فتحت اعيننا ولن نخدع .. انني احب بلادى وكل ما نكافح من اجله ، وانا على استعداد لاعطاء يدى وقدمى وحياتي كلها من اجلها ، ولكنني لست مسئولا امام احد غيرى عن ضميرى .. »

وليس ماكس هذا المتشكك هو فقط الذى يردد « لقد فتحت اعيننا » .. ان ساشا في الريف يبدو للوهلة الأولى سعيدا .. انه يحاضر الفلاحين عن الاثار المدمرة للكحول على الصحة ويعالج سائق سيارة من ادمان الكحول .. ويفكر في تخطيط طريق للتزحلق على الجليد .. وينهمك في الحياة الرياضية والثقافية للبلدة .. ويقوم باعمال بطولية تتحدث عنها الجريدة المحلية في باب « الناس السوفييت » .. اذ ينقذ احد حراس الغابات بعد أن يحمله لسبعة أميال على الزحافة في جليد عمقه خمس أقـــدام ..

ولكنه في الليل يقول لنفسه : « المرء يستطيع أن يعيش حياة كاملة في أى مكان لو ابتعد عن الشكوى ولم يعذب نفسه بالتحليل النفسى .. ولكن هل هذا ممكن ؟ .. اننا جيل يتقدم بعيون مفتوحة !! »

وماكس يفكر ، وتفكيره يقوده احيانا الى لحظات من اليأس والعدمية ..

يدور بينه وبين ساشا الحوار التالى :

ساشا : لقد كان هناك وقت ياماكس كنت تحلم فيـــه بأن تعيش حياة افضل وتواصل النضال .

ماكس : لازلت أحلم بمواصلة النضال .. النضال للوصول الى القمة ..

ساشا : دون أن تفكر في الاخرين ..

ماكس : ماذا استطيع أن افعل من اجلهم ..

ساشا : نواصل عمل اسلافنا من اجل الاجيال القادمة ..نحن جميعا حلقة في سلسلة واحدة .

ماكس : أنت تتوقع منى أن اضحى بنفسى من اجلهم ..كيف اعرف ما سيحدث عندما أموت .. ربما لا شيء على الاطلاق .. ربما كان العالم حلما من احلامى !

ويقول لفتاة سألته مرة عن مشروعاته :

« ليست عندى خطة خمسية .. انا انسان ولست مؤســة .. وفي عصرنا وسننا يجب أن يعيش الانسان لحاضره .. انت مثل اخرين كثيرين تئنين من وهم « مشاريع المستقبل » .. « العمل الخلاق » .. انتم تنطقون الكلمة برعشة في صـــوتكم كما لو كانت مقدسة .. من أجل ماذا يعمل الناس ؟ من أجـــل العمل نفسه ؟ كلا بالطبع ! البعض يعمل ليأكل ويشرب ويعيش حياة مرحة .. والاخرون يعملون من أجل دوافـــع اسمى .. ليصبحوا أساتذة بارزين وينالوا شهرة ومكانة .. من الصعب أن نجد مائة فرد ممتاز يعملون من أجل بهجة الخلق وحدها .. بالطبع شيء جميل أن يجد الشخص عمله مثيرا للاهتمـــام .. ولكنه ليس الشيء الاساسى في الحياة .. »

ولكنه لايستطيع أن يحدد للفتاة ما هو هذا الشيء الاساسى. ويفترق عنها ويسير وحيدا .. ويردد بيتا من الشعر :

« نحن ضيوف على الأرض ، ضيوف لليلة واحدة »

ويسأل نفسه : « هل هناك معنى الان لتمضـــية الوقت في الكفاح ؟ اجل .. هناك .. في الكفاح مثلا من أجل الحـــب ، من اجل الوطن ، أو من اجل الاشـــتراكية .. اما .. الان فانا وحتى .. الان فلدى مشاعر .. بالجحيم .. »

ويلتقى بفلادكا فيقول له :

« كم اود ان اخرج الى البحر .. ستبدو الاشياء هناك أكثر بساطة .. فلا شيء هناك غير البحر والسماء .. »

ويرد فلادكا ـ هو الاخر ـ متنهدا :

« ما أكثر الاشياء التى لايمكن تفسيرها في هذا العالم ! »

وبالنسبة لماكس هناك الكثير من هذه الاشياء ألتى لا يمـــكن تفسيرها ..

« .. عندما تاتى النهاية لايملك المرء الا ان يفكر : اهذا هو كل شيء .. من اجل ماذا كان كل ذلك ؟ ماذا انجزت ؟ اننا نتفلسف ونناضل من اجل افكار متقدمة ونثرثر حول العمل من اجل الصالح العام ، ونبنى نظريات جميلة ، وفي النهاية نعود الى القبر لنتحلل الى عناصر كيمائية مثل الحيوانات والنباتات التى لا تؤلف اية نظريات . أنها ماساة مضحكة لا اكثر .. ان الناس العاديين مغرمون بان يقولوا : سنكون جميعا « هناك » ذات يوم .. وهذا صحيح .. جميعنـــا .. الطيب والشرير ، العامل الجاد والكسول ، وأين « هناك » هذه ؟ ظلام .. وليس ظلاما فقط .. ان الظلام هو الاخر شيء ما .. الان كيف تتوقع منى ان اهتم بشيء ما عندما لا اعرف في اية لحظة قد أنتقل الى تلك الابدية ؟ .. »

■

وماكس قبل العمل جراحا على احدى السفن هو وفلادكا .. وهو سعيد بهذا العمل لانه عمل مثير سيتيح له أن يرى موانيء العالم ويحصل على اجر مضاعف جزء منه بالعملة الصـــعبة فيشترى ما يشاء من الاسواق الاجنبية .. ولكنه لابد أن يمر اولا بفترة تدريب على الوقاية الصحية فوق السفن ..فيذهب هو وفلادكا للاقامة في مبنى الحجر الصحى في الميناء .. وتعطى لهما غرفة تتصدرها شعارات اليوم : « أ المزيد من بانخ والقليل من موسيقى الجاز » ! « نشطوا دورتكم الدموية » !

ويلتقى ماكس لاول مرة بالطبيب العجوز عضو الحزبويطلب منه هذا مساعدته في اعداد التقرير السنوى .

ويفاجا ماكس بأن المطلوب منه هو ان يعد الصراصير اويفكر: الهذا تعلم الفسيولوجى والكيمياء الحيـــوية والمادية ألجدلية ونظرية بافلوف ..

ويحس العجوز بمشاعر الشاب فيقول له في وقار :

« ان مهمة الحجر الصحى هي ان يحمى حدود الاتحـــاد السوفييتى الصحية .. هل تعرف ماذا يعنى هذا ؟ لاشيء تافه لدينا .. ان فارا واحدا مصابا يمكن أن يلحق بشعبنا أكثر من الضرر ألذى يوقعه به مائة جاسوس .. »

وتثور مناقشة على الفور حول قيمة العمل وهدفه ..

يقول الطبيب العجوز :

« على المرء ان يفهم شيئا واحدا بسيطا .. هدفه في الحياة .. وفائدته للمجتمع .. عندئذ يكون موقفه سليما من عمله .. وعندئذ فقط يستطيع ان يعيش حياة كاملة .. اننا نعيش مرة واحدة ، لا تنس ذلك ، والحياة قصيرة جدا .. ان الشبـــان يميلون الى نسيان ذلك » .

ماكس : « بالعكس .. انهم يعرفون جيدا ان الحياة قصيرة.. ان طول ألحياة ليس هو المهم .. بل كثافتها .. فلاذا استمد

المرء وجوده من عمل ممل .. »

العجوز مقاطعا : « لا توجد هناك أعمال مملة .. انما هناك فقط أناس مملون او غير قادرين او مغلقين .. اذا نظرت بعمق، وفهمت غرضك ، ولمحت الطول الكامل للسلسلة ، ستجد معنى فى اى شىء تقوم به .. اننا جميعا مربوطون بعضنا لبعض ونحن جميعا نقوم بعمل واحد » .

ماكس : « كل شىء يبدو بسيطا بالشكل الذى تصفه .. فما عليك الا ان تفهم انك مجرد حلقة فى السلسلة وسوف تجد متعة فى عملك .. ولكن الحقيقة ان أكثر الناس لم يجدوا أنفسهم بعد .. انه أمر صعب ، هل تعتبر نفسك سعيدا للغاية لو انطلقت فى الطريق الوحيد الذى وضعته الظروف امامك ..؟ ثم هل الحياة شىء آخر غير العمل ؟ .. هناك أشياء أخرى جميلة .. الموسيقى والنبيذ والرياضة والملابس والسيارات .. »

العجوز : « وهذا كله يخلقه العمل .. »

ماكس (مستمرا) : « والجبال والبحيرات وغروب الشمس والنساء ... »

العجوز : « وهى أشياء لا يمكن ان يقدرها العاطلون .. هذا هو اعتقادى الجازم .. انهم يظنون انهم يستمتعون بالحياة ولكن فى النهاية يجدون أنفسهم يحدقون فى فراغ .. »

ماكس (بالسؤال الاول) : « ومن الذى سيفلت من هذه النهاية ؟ »

●

وكلمة السلسلة تتردد فى كل مكان فى الرواية ، كاجابة على كافة الأسئلة والشكوك .. سمعها ماكس من كل من ساشا والطبيب العجوز .. وسمعها ساشا بدوره من ايجوروف ..

ففى القرية التى ذهب اليها ساشا ، قوجيه ملك ايجوروف الأعرج الذى التقى به فى لينينجراد هو رئيس مجلس السوفييت للاقليم .. وفى اول لقاء لهما دارت بينهما مناقشة طويلة ..

قال ايجوروف :

« .. كانت قريتنا موجودة ذات يوم .. وخرج سكانها يصطادون والقاموا ثورة وطردوا أنصار الجيش الأبيض وبنوا حوضا للسفن على البحيرة .. ومصنعا ومنازل جديدة وأدخلوا الكهرباء والراديو وأصبحت القرية مدينة صغيرة .. وعمل الناس وماتوا وولد ناس فى عالم تضيئه الكهرباء .. اننا نقوم بالعمل هنا .. وسرعان ما تصبح البلدة الصغيرة مدينة كبيرة وسيستخدم أطفالنا الطاقة الذرية .. وهكذا سلسلة لا نهاية لها من التقدم ستمتد الى المستقبل .. منازل لامعة بنوافذ هائلة ستنعكس فى مياه البحيرة الدافئة ، وتنساب السيارات المصنوعة من الخيوط الزجاجية على طرق بيضاء عريضة .. هل رأيت ؟ »

ساشا : « اعتقد انى افهم .. الشىء الاساسى هو السلسلة التى لا تنتهى .. لقد سجن احد اجدادى بسبب افكاره ، رغم انه لم يكن لديه أمل فى أن يرى سقوط القيصر فى حياته .. وهذا ما يجعل حياتنا فريدة للغاية .. الناس ـ على الاقل معظم الناس ـ لا يعملون فقط من اجل ملء بطونهم .. »

●

وايجوروف هنا يقدم فى صورة أبطال القصص السوفيتية التقليدية .. رجل الحزب الذى يعرف كل شىء ويفهم كل شىء. وعندما يصحب ساشا فى سيارته الى منزله ، لا يكف عن الكلام فى الحكم فى وقار شديد .. « يجب أن نكون منتبهين للناس وحساسين من اجلهم » .. « اننا ننسى ان كل شخص له حياته الداخلية التى لانعلم عنها شيئا » (وهنا يحدق ساشا مدهوشا) .. « ان رجالنا يشربون كثيرا .. وهى عادة ورثوها عن أسلافهم .. والمضحك فى الامر انهم يظنون الفودكا مفيدة لهم ، وافضل من اى دواء .. لقد جاءنى بعض شباب الحزب منذ أيام وقالوا انهم يريدون ان يشنوا حملة ضد الخمر .. لن تكون فكرة سيئة لو ساعدتهم .. » ويختتم ايجوروف تعليقاته بترديد أشعار لبوشكين عن المدن الجديدة .. وعندما يصلان الى بيته يقدم منظرا عاطفيا مع زوجته يشهد على بساطته التامة .. وتقول الزوجة لساشا ان زوجها يسهر كل ليلة الى الثالثة صباحا يقرأ .. !

ويحدث هذا كله تأثيره فى ساشا .. ففى نهاية الليلة يفكر ساشا هكذا : « كم هى تافهة الشكوك والمشاكل التى تواجهه هو وأصدقاءه بالمقارنة بما مر به هؤلاء الرجال ذوى الأربعين .. هل يستطيع جيله ان يواجه هذا الاختبار للشجاعة والولاء ؟ »

ويرد آكسيونوف ـ المؤلف ـ على هذا السؤال بالايجاب ..

فماكس يحب الفتاة التى يحبها صديقه فلادكا ولكنه يخفى عاطفته تقديرا منه للصداقة ، وعندما تتزوج الفتاة بشخص آخر يتورط فى علاقة معها ولكنه يتألم من استمرار صلته بها .

ويرسل مرة الى احد المخازن للتفتيش على دقيق مصاب ويحاول مسئول المخزن رشوته فيرفض . ويشعر بوجود عصابة كبيرة فى الميناء تهدده بحرمانه من حلمه فى الخروج الى البحر .. ويتردد ماكس اذ يكفى ان يهمس احد افراد هذه العصابة ـ ومنهم موظفون كبار ـ فى اذن احد المسئولين بان ماكس « غير مخلص » لتأتى نهايته ..

ولكنه يحسم ترددة اخيرا .. ويدخل معركة تنتهى بانتصاره .. ويعلن مسئول الحزب ـ وهو نفسه الطبيب العجوز ـ فى أجتماع عام ان ماكس (هذا المتشكك الحائر اليائس) نموذج للشيوعى الحق .

■

ويلتقى الرفاق الثلاثة للمرة الاخيرة ..

فقد عين ماكس وفلادكا اخيرا كل منهما على سفينة .. وذهبا الى ساشا فى قريته لآخر لقاء قبل ان يفترق كل منهم فى ناحية ..

وقال ساشا لماكس :

« لقد اصبت ياماكس فى شىء واحد .. يجب على الشخص ان يعيش للحد الاقصى .. يحصل على كل ذورة ممكنة من الكتلة .. ولكن الشىء الهام هو توجيه هذه الطاقة الى الشىء الصحيح .. انا لا ادعى ان كل شىء قد اصبح واضحا لى ، ولكنى واثق من شىء واحد .. اننى انوى ان اعيش بين الناس البسطاء ولاجلهم .. ان الشهور التى قضيتها هنا كانت اشبه بتجربة .. هل تضحك .. »

ماكس : « لا .. تخطىء لو ظننت أنى ساضحك منك .. لقد كنت اجرب انا الاخر .. ولكن فى طريق مختلف .. ويبدو انى أتعلم من البداية ابجديات الاشياء ، رغم انى تأخرت عشر سنين .. ان الاستهزاء سلاح مناسب جدا ، ومن الصعب التخلى عنه .. ولكن يأتى وقت يجد فيه المرء أنه قد شبع من موقف التفرج . انت مثلا سعيد لأنك قد أندمجت فى تلك الآلة المعقدة

التى نسميها الحياة .. »

ساشا : « انا مسرور لانك بدأت تفهم . »

ماكس : « ولكن هناك الكثير الذى لا افهمه .. وربما لن افهمه .. احيانا اشعر برعب هائل .. »

ساشا : « هكذا نحن جميعا .. ولكن لدينا الشجاعة لنواجه ذلك » ..

ماكس : « ما فائدة شجاعتنا ؟ مافائدة كل صفاتنا الحسنة ؟ هناك موقف فى رواية اناتول فرانس « ثورة الملائكة » . شخص يشعل عود ثقاب . وينظر الى الشعلة ويفكر . ربما هناك ملايين مجموعة شمسية فى هذه الشعلة وعدد لا يحصى من النجوم والكواكب حيث تقوم الحضارات وتسقط وتمر ملايين السنين.. وفى ثانية يطفأ العود .. انه طوفان كونى بالنسبة لكل ما فى العود من عناصر .. هل يمكن ان تفهم هذا ياساشا ..؟ انه ابعد من ادراكى ولهذا تزحف البرودة فى انحاء جسمى .. »

●

وتقترب الرواية من نهايتها بسرعة .

يعتدى احد المجرمين على ساشا بسكين .. ويوشك ان يموت لولا ان يسرع فلادكا وماكس الى نجـــدته ويجريان له جراحة عاجلة ..

ويلتقى ايجوروف بفلادكا وماكس لاول مرة منذ لقائهم الشهير فى لينينجراد ويعرفهما على الفور .. ويبتسم لهما .. لقد شعر ان كل هؤلاء الفتية العابثين جديرون بتحمل المسئولية ..

اما ماكس وفلادكا « فلن ينسيا هـــذه الليـلة . لقد وجدا نفسيهما فيها . كل شىء اصبح واضحا الآن ، فى انقاذ حيـاة صديقهما ، فان اهمية حياتهما انهما طبيبان . ولسوف يسافران حول المعمورة ولكنهما فى اى مكان كانا سيكون وجودهما بهدف واحد هو انقاذ رجال مثلهما من المرض والموت . الناس الاخرون الذين تربطهم جميعا اسرة عظيمة واحدة هى اسرة البشرية » .

وفى تلك الليلة وقف ماكس طويلا فى النافذة قبل ان ينام .. كان يفكر فى قانون السلسلة اللانهائية .

« .. من المهم ان تذكر الاجيال القادمة جيلنـــا .. يجب ان نشعر بوحدتنا مع الماضى والمستقبل .. فبهذه الطريقـــة فقط يمكن ان نتحرر من الرعب الذى يثيره التفكير فى الموت .. ان انجاز هذا هو اسمى مهمة انسانية .. والا تكون الحياة ماساة فظيعة .. او نكتة لا معنى لها .. »

وهكذا وجد ماكس طريقه اخيرا ..

وهو نفس الطريق الذى اختاره ساشا من قبـــل .. ونفس الطريق الذى سار فيه جيل ايجوروف والطبيب العجوز ومكار ايفانوفتش ..

مع فارق كبير ..

ان جيل ماكس هو جيل العصر الذى تم فيه بناء الاشتراكية .. لم العمل الجبار الذى تطلب من كل انسان ان يعمل يجتون ولا يفكر .. عندئذ بدأت تناقضات العملية الجبارة تتكشف .. وتحطمت ابنية عالية كان يمكن الاستناد اليها .. اولها هـو ستالين .. واخرها هو قداسة النظرية ..

اصبحت الماركسية منهاجا للبحث والتفكير .. لا عقيدة جامدة حاسمة ..

وقد عبر يولتوشنكو عن هذه الحالة فى مذكراته بقوله :

« كان اكثر الشعب يرفضون مواجهة الحقيقة . كان كل منهم يشعر بها بشكل غريزى ولكنه يرفض التسليم بما يهمس به قلبه . كان التسليم بها شديد القسوة بالغ الفظاعة .. »

ولم تلبث ان برزت الى القمامات عشرات الأسئلة .. وابنـــاء الجيل القديم لا يبحثون عن اجابة ، ويغرقون انفسهم فى العمل وفى امجاد الماضى .

وساشا ـ هذا المثالى المضحك الضعيف (فى زواجه هـــــو اضعف الطرفين) ـ يجد سعادته فى القيام بحملات ضد الخمر وضد عدم التناسق فى ملابس النزهة .. ويقول ان المرء يستطيع ان يعيش حياة كاملة فى اى مكان لو ابتعد عن الشكوى ولم يعذب نفسه بالتحليل النفسى .. اى توقف عن التفكير ..

اما ماكس فهو الوحيد الذى يفكر .. ويعذب نفسه بالاسئلة وهو بشكوكه وتردده واستهزائه نموذج للشيوعى الحقيقى فى هذا العصر بشهادة عضو الحزب العجوز ..

ساشا سعيد لانه لا يفكر ..

وماكس غير سعيد لانه يعذب نفسه بالاسئلة .. لانه غير قانع ..

●

وبرشاقة السعادة يصفها المؤلف فى الاسطر الاخيرة : «مقاومة الاستهزاء وعدم الرضا وفقدان الايمان » . اى ان القنـــاعة ـ الفكرية ـ كنز لا يفنى !

وفكرة القناعة تطارد المؤلف .. فهو يحمل على ملايين الرجال والنساء الذين يعودون كل ليلة الى منازلهم ليتناولوا عشاءهم فى المطبخ ويتحدثوا قليلا قبـل النـــوم دون ان يدركوا روعة ما يفعلونه ..

ولكن الروتين فى الحياة اليومية العادية ـ مثل طبيب تشيكوف ـ هو اكثر ما يخشاه ويرفضه ابناء الجيل الجديد .. لانهم فى عصر الانطلاقات العلمية الجبارة والاحلام الخيالية التى تتحول الى حقيقة فى كل لحظة ومن حقهم ان يعيشوا حياة عــــريضة مثيرة ...

كيف ..؟

سؤال من الاسئلة الـكثيرة التى لاجـــواب لها .. ويكفى أكسيونوف انه يؤكد : « ان فتية المدينة الضجرين ، عشــــاق الجاز والرياضة والمودة ، الذين لا ينحنون نفاقا ، او يزحفـــون ويتسولون الهبات ، او يعيشون على حســـــاب غيرهم والذين يحتقرون الشعارات الطنانة ، ويسعون الى المحافظة عـــلى نقاء نفوسهم .. قادرون على القيـــام ببطولات وجـديرون بتحمل المسئوليات .. »

وفى الفيلم لقطة اساسية لم ترد فى الرواية ..

ان اول مريض يعالجه ساشا عندما يذهب الى القرية ـ وهو اول مريض فى حياة ساشا الطبية ـ رجل عجوز متهـــدم اصابته مميتة .. وهو نفسه يدرك ذلك ويقول لساشا :

« لا فائدة يابنى .. لقد حانت نهايتى .. »

ويموت ..

واكسيونوف هو الذى كتب سيناريو الفيلم مع المخرج ..

وهو يكتب الآن رواية جديدة .. عن الشباب ايضا .. ولا بد انه سيتعرض لنفس الاسئلة .. وقد يصل هـــذه المرة الى اجابة ..!

تعليقات على معجم

لسان العرب

بقلم: عبد السلام محمد هارون

يعدُّ معجمُ «لسان العرب» من أجمع المراجع اللغوية الأصيلة وأدقِّها، وإن كان يفوقه فى الحجم والمقدار مُعجمُ «تاج العروس» الذى ضم إلى صميم اللغة أمشاجًا من التراجم والبلدانيات والمصطلحات المولَّدة ونحو ذلك. ولكن جرى العلماء المعاصرون على توثيق هذا المعجم الجامع، وجعلوه فى قِمَّة مراجعهم اللغوية التى يعتمدون عليها.

وكنت من عهدٍ قديم، بمقتضى ممارستى لتحقيق كثيرٍ من ذخائر التراثِ العربىِّ مُصاحبًا هذا المعجمَ لا يكاد يخلو يومٌ من أيامى من النظرِ فيه، وقد أفادنى ذلك خِبرةً ببعضِ الأخطاء والتصحيفات والتحريفاتِ والأسقاطِ الواقعةِ فيه، التى قَلَّ أن يبرأ منها كتابٌ، ولا سيما ما كان فى نطاق اللغة. فاتفق لى تصحيحُ كثيرٍ من تلك الأخطاء لا عن عمدٍ واستقصاء، بل لما ذكرتُ من تحقيقى لأكثر من خمسين مجلدًا بينها طائفةٌ صالحةٌ من المعاجم اللغوية، أذكر منها «مقاييس اللغة»، و«تهذيب اللغة».

ولم أغفلْ هذه التصحيحاتِ، بل كنت أقيِّدُها فى حرص، على حواشى نسختى من طبعة بولاق التى نُشرت ما بين سنتى ١٣٠٠هـ. و ١٣٠٧ هـ. وهى الطبعة الأولى.

وقد عنَّ لى أن أنشرَ هذه التحقيقاتِ إسهامًا منِّى فى خدمة هذا المؤلِّف الإمام الذى لم يجد إلى الآن من يأخذ بيده ويُقيل عثرتَه. وآثرتُ أن أذيعها إشفاقًا منى أن يضيعَ هذا الجهدُ الذى أنفقتُ فيه دهرًا طويلًا. فقمتُ للمرة الأخيرة بمراجعة ماصنعت على ما تحت يدى من المراجع اللغوية والعلميةِ المختلفة، وعلى النسخة المخطوطة من اللسان المحفوظةِ بدار الكتب المصرية برقم (٤٦ لغة) وعلى تلك النسخ خطوطٌ. بعض العلماء كابن النحاس والسيد مرتضى الزبيدى. وقد بقى منها خمسة وعشرون مجلدًا من سبعة وعشرين إذ ينقصها الأول والثانى، ويبدأ الثالث، وهو أول الموجودِ منها، بمادة (قشب). وفى دار الكتب نسخةٌ أخرى هى المجلد الثالث من تجزئةِ أربعةِ أجزاء، وفى آخرها: «تمَّ الجزءُ الحادى والعشرون من كتاب لسان العرب من خط مؤلفه». وهى برقم (١٥ م). فاستقامت لى بذلك كله هذه التحقيقاتُ التى تنشر للمرة الأولى.

الذى لا يرتجَى » . وقال المرزوق : «يلمّه بأن حاضرَه كغائبه » . وأنشده صاحب اللسان أيضًا فى (عين) على الصواب الذى أثبتُّ وقال : «يريد بعينه حاضر عطيته » . وأما الكائئ فهو النسيئة والسُّلْفة .

وقد تنبه لهذا ناشر طبعه بيروت فأتى بهـا على الصواب .

٩ ـ (نسأ) ١٦٤ س ٣ وبيروت ١٦٩ :

وقال الراجز فى ترك الهمز :

إذا دببتَ على المِنساة من هَرَمٍ

فقد تباعَد عنكَ اللهو والغزلُ

صوابه «وقال الآخر» إذ ليس الكـلام رجزا ، وإنمـا هو شعر ظاهر . وجعلت فى طبعة بيروت «وقال الشاعر» . وهذا إبعـاد فى التصحيح .

١٠ ـ (ألب) ص ٢١٠ س ١٧ وبيروت ٢١٧ :

«ويقال ألبُ فلانٍ مع فُلان ، أى صَغْوُه معـه » .

والوجه «صِغوه» بكسر الصاد وفتحهـا ، وبعدها غين معجمة لا فاء . وفى اللسان (صغا) : «وصَغْوُه معك وصِغْوه وصَغَـاه ، أى ميله معك» . وانظر مقاييس اللغة (ألب) .

١١ ـ (أوب) ص ٢١٤ س ٨ وبيروت ٢٢٠ قول كعب بن زهير يصف الناقة :

كأنَّ أوب ذراعيها وقد عرقت

وقد تلفّع بالقُـور العساقيلُ

أوبُ يدَىْ ناقة شمطاء مُعولة

ناحت وجاوبهـا نُكد مثاكيلُ

و «ناقة» فى البيت الثانى تحريف ، صوابه «فاقد» كما فى ديوان كعب ١٧ ، والمقاييس (أوب) . والفاقد : المرأة يموت زوجها أو ولدها أو حميمها . ولا معنى لتشبيه الناقة بناقة ، كما أن وصف الناقة بـأنهـا شمطاء باكية تصوير ضاحك عجيب . وقد أنشده فى اللسان (فقد) بلفظ «فاقد» ، ولكن برواية أخرى أشد تحريفًا من هذه :

كأنهـا فاقد شمطاء معـولة

ناحت وجاوبها نكد مناكيدُ

١٢ ـ (ثوب) ص ٢٤٠ س ٢٤ وبيروت ٢٤٧ :

«وقال الأخفش بن شهاب» . وهو «الأخنس ابن شهاب» . وهذا من شعراء المفضليات ، شاعر جاهلى قديم . قالوا : سمى بالأخنس لأنه خنس ، أى رجع ببنى زهرة يوم بدر . انظر المفضليات ٢٠٣ .

١٣ ـ (حبب) ص ٢٨٤ س ١٣ وبيروت ٢٩٢ :

حُلْتُ عليـه بالقَفيلِ ضربًا

ضربَ بعير السَّوء إذ أحَبَّا

صوابه «حُلْتَ» بالخطاب ، وهو من أرجوزة فى الأصمعيات ١٨٥ . وانظر جمهرة ابن دريد ١ : ٢٥ والاشتقاق ٣٩ . وورد فى اللسان (قرشب ، قفل) : «قُمتَ إليه» .

١٤ ـ (حرب) ٢٩٧ س ١٥ وبيروت ٣٠٦ :

«وحرانيُّ المتن : لَحَماته» . والصـواب «لَحَماتُه» بفتح الحاء كما هو قياس الجمع فى هذا ، أو «لُحْمانه» وهو جمع لحم أيضًا .

١٥ ـ (خشب) ٣٤٠ س ١١ وبيروت ٣٥٢ عند ذكر الخشبيّة : «قال ابن الأثير : هم أصحاب

كما أن صوابَ ضبطِ الشطر الثانى :

• وذاتِ المِدارأَةِ العائطِ •

عطفًا على «البُزْلِ» . والبيت لأسامة بن الحارث الهذلى . وقبله :

ما أنا والسَّيْرَ فى مَتلفٍ
يعبِّر بالذِّكر الضـابطِ

٤ – (سبأ) ص ٨٧ فى آخر الصفحة وبيروت ٩٤ . أنشد لكثيِّر :

أيادى سبا ياعزَّ ما كنتُ بعدكم
فلم يَحلَ للعينينِ بعدكِ منزلُ

صوابه «بعدكِ منظرُ» كما فى ديوان كُثيِّر ١ : ٦٠ ومغنى اللبيب لابن هشام فى شواهد النصب بلن ، إذ رواه «فلن يحل للعينين بعدك منظر» وكذا شرح شواهد المغنى للسيوطى ٢٣٥ . وانظر تفسير أبى حيان ٧ : ٢٧٣ . وبعد البيت :

وقد زعمتْ أنى تغيَّرتُ بعدَها
ومن ذا الذى ياعزَّ لا يتغيَّرُ
تغيَّر جسمى والخليقةُ كالذى
عهدتِ ولم يُخْبَر بسرِّك مُخْبَرُ

٥ – (قرأ) ص ١٢٤ السطر الأول وبيروت١٣٢ :

• هجانُ اللون لم تقرأ جَنينا •

والبيت لعمرو بن كلثوم ، وصواب ضبطه «هجانِ اللون» بالجر ، والبيت بتمامه كما فى شرح القصائد السبع الطوال لابن الأنبارى ٣٨٠ :

ذراعَىْ حـرَّةٍ أدماء بكرٍ
هجـانِ اللون لم تقرأ جنينا

وبذلك الضبط الصحيح ورد فى اللسان (هجن) ص ٣٢١ .

٦ – (قرأ) ص ١٢٦ س ٤ وبيروت ١٣٠ . أنشد للأعشى :

مورِّثةً مالًا وفى الحى رفعةً
لمـا ضاع فيها من قروء نسائكا

صوابه «مورِّثةٍ» بالجر . وقبله فى ديوان الأعشى ٦٧ :

وفى كل عام أنت جاشم غزوةٍ
تشد لأقصاها عزيمَ عزائكا

فمورِّثة صفة لغزوةٍ .

٧ – (قرأ) ص ١٢٧ س ٢٣ وبيروت ١٣٢ :

كرهت العقرَ عَقرَ بنى شَلِيلٍ
إذا هبَّت لقارئهـا الرياحُ

والصواب «شُلَيل» بهيئة التصغير كما فى كتاب الاشتقاق لابن دريد ص ٥١٦ . وهو الشليل بن مالك بن نصر . قال ابن دريد : «واشتقاق الشليل إمَّا من تصغير أشلَّ ، وهى من اليد الشَّلاء ، أو تصغير شَلَل» .

فهذا نص قاطع فى تصحيح الضبط . وكذا ضبط فى معجم البلدان فى رسم (العقر) .

٨ – (كلأ) ص ١٤٢ س ٩ وبيروت١٤٧ :

• وعينه كالكالئ المضارِ •

ووجه روايته «الضِّمار» كما فى اللسـان (ضمر) ومقاييس اللغـة (كلأ) وشرح الحماسة للمرزوقى ١٢٤٠هـ . قال فى اللسان «الضمار : خلاف العيان» . وفسَّر النص بقوله : «يقول : الحاضر من عطيته كالغائب

٢١ - (رطب) ٤٠٤ س ٣ - ٤ وبيروت ٤١٩ قول ذى الرمة :

حتى إذا معمعانُ الصيف هبَّ له
بأَجَّةٍ نشَّ عنها الماءُ والرُّطْبُ

صوابه «والرُّطُب» بضم الطاء . وهو من قصيدته التى مطلعها :

ما بالُ عينك منها الماءُ ينسكبُ
كأنه من كلى مَفرِيَّةٍ سَرِبُ

و «الرُّطب» بالضم وبضمتين أيضًا : الكلأ . ولكن نظام القافية يقتضى ضم الطاء.

٢٢ - (رقب) ٤١١ س ١٢ وبيروت ٤٢٧ قول عَبيد بن الأبرص :

* لأنها شيخةٌ رقوبُ *

صوابها «كأنَّها» كما فى ديوان عبيد ص ١٠ والصحاح (رقب) وشرح المعلقات للتبريزى ٣١٠ . وصدر هذا البيت :

* باتت على إرم عَذوبًا *

٢٣ - (زبب) ٤٣٠ س ٣ وبيروت ٤٤٦ :

«السُّرعوب : ابن عُرْس» ، وضم العين من «عُرس» هذا خطأٌ شائع ، صوابه «ابن عِرس» بكسر العين ، كما فى اللسان والقاموس (عرس) .

٢٤ - (شجب) ٤٦٦ س ١٠ وبيروت ٤٨٤ : قال أبو وِعاس الهذلىّ يصف الرماح :

كأنَّ رماحَهم قَصباءُ غِيلٍ
تَهزهَز من شَمالٍ أو جَنوبِ

و «أبو وِعاس» خطأٌ ، صوابه «أبو رَعَّاس» بالراء المفتوحة وتشديد العين . انظر ملحق الجزء الثانى من مجموعة أشعار الهذليين طبع ليبسك سنة ١٩٣٣ ص ١٠ . وقد نشرت له أرجوزة فى الجزء الثانى من شرح أشعار الهذليين ٢ : ٧٨٧ - ٧٨٨ طبع دار العروبة . على أن البيت روى أيضًا لأسامة بن الحارث الهذلى ، كما نصَّ عليه ابن برى ، وكما فى اللسان (هدن) .

٢٥ - (شرعب) ٤٧٦ س ١١ وبيروت ٤٩٤ أنشد الأزهرى :

* كالبستان والشرعَبى ذا الأذيالِ *

والقطعة ملفقة من بيتين للأعشى فى ديوانه ص ١٠ وهما :

يَهَب الجِلَّة الجراجر كالبُسـ
ـتانِ تحنو لدردقٍ أطفالِ
والبغايا يركضن أكسية الإضـ
ـريح والشَّرعبىَّ ذا الأذيالِ

كما أن صواب ضبط «الشرعَبى» هو «الشرعَبىّ» . وقد روى صاحب اللسان البيت الأول منهما صحيحًا كاملاً فى (جرر ، دردق) منسوبًا إلى الأعشى .

٢٦ - (شعب) ٤٨٠ س ١٣ وبيروت ٤٩٨ :

شَتَّ شعب الحىِّ بعد التئامِ
وشجاك اليوم رَبعُ المُقامِ

مع ضبط الميم فى العروض والضرب بالكسر مع أن القصيدةَ مقيدة الروى أى ساكنته ، كما فى ديوان الطرماح ٩٥ - ١١٠ وهى ٧٩ بيتًا . وهذا البيت هو مطلعها ، وهى من بحر السريع الذى لا يدخله التذييل ، فصوابه «التئامْ» و «المقامْ» .

المختار بن أبي عبيدة » . صوابه « بن أبي عبيد » ، وهو أبو إسحاق المختار بن أبي عبيد بن مسعود الثقفى ، أحد الثائرين على بنى أمية ، ولد عامَ الهجرة ولم يكن له صحبة بالرسول . وقتله مصعب بن الزبير بالكوفة سنة ٦٧ . الإصابة ٨٥٣٩ وجمهرة أنساب العرب لابن حزم ٢٦٨ والمحبر لابن حبيب ٣٠٢ ، ٤٩١ والفرق بين الفرق ٣١ ـ ٣٧ .

١٦ ـ (خشب) ٣٤١ س ١٠ وبيروت ٣٥٣ بيت أوس بن حجر : .

فخلخلها طورين ثم أفاضها
كما أُرسلت مخشوبةٌ لم تقدَّم

والصواب « فجلجلها » و « لم تقرَّم » . يقال قَرَّم قِدح الميسر ، أى عجمه وعضّه . وانظر ديوان أوس ١١٩ والتاج (جلل) والجمهرة ١ : ١٣٥ والمعانى الكبير لابن قتيبة ١١٧٢ والميسر والقداح له ١٣٥ .

١٧ ـ (خشب) ٣٤٢ آخر الصفحة وبيروت ٣٥٥ أنشد للأعشى فى صفة فرس :

قافلٍ جُرشَعٍ تراه كَتَيْس الـ
ـربْل لا مقرفٍ ولا مخشوبِ

صوابه « كتَيس الرِّبل » كما فى ديوان الأعشى ص ٢١٩ . والربْل : ضروب من الشجر إذا برد الزمانُ عليها وأدبرَ الصيف تفطّرت بورق أخضر من غير مطر . وتيس الربل الذى يتناول هذا الشجر ، مثل فى الشدة والقوة لجودة مرعاه . انظر الحيوان ٤ : ١٣٤ و٦ : ١٢٣ . والتيس : الذكر من الظباء أو الوعول .

١٨ ـ (خيب) ٣٥٥ س ١٢ وبيروت ٣٦٨ : « والخيَّاب : القِدْح الذى لا يُورى » . والقِدْح ، وهو عود السهم أو قِدح الميسر ، لا يكون منه إيراءٌ ولا خروج نار ، وإنما هو « المِقدَح » . وفى اللسان (قدح) : « والمِقدَح والمِقداح والمِقدحة والقَدَّاح ، كله الحديدة التى يُقدَح بها » . وأنشد لرؤبة :

« والمروَ ذا القدَّاح مضبوحَ الفِلَقْ »

١٩ ـ (ذبب) ٣٦٧ س ٨ قول ابن مقبل :

يَمشى به ذِبُّ الرياد كأنّه
فتًى فارسىٌّ فى سراويل رامحِ

وبذلك يقرأ البيت بإضافة سراويل إلى « رامح » وهذا خطأٌ ، وقد تكرر هذا الخطأُ فى اللسان (رود ، سرل) والصواب « فى سراويلَ رامحُ » بجعل الرامح وصفا للفتى بالرفع ، كما فى ديوان ابن مقبل ص ٤١ والمقاييس ٢ : ٣٤٩ والخزانة ١ : ١١١ والبيت من قصيدة مضمومة الروى أولها :

دعتنا بكهفٍ من كُنابَينِ دعوةً
على عجلٍ ، دهماءُ ، والركبُ رائحُ

٢٠ ـ (ربب) ٣٨٧ س ٢١ وبيروت ٤٠٢ : « عروة بن جلهمة المازنى » القائل :

إذا الله لم يسقِ إلا الكرامَ
فأَسقَى وجوهَ بنى حنبلِ

كذا نقل صاحب اللسان عن ابن برى . وصوابه « زهير بن عروة بن جلهمة المازنى » كما فى ترجمته فى الأغانى ١٩ : ١٥٦ وهو المعروف بالسكيب . وانظر نوادر المخطوطات ٢ : ٣٠٢ .

تأليف سعد حامد

لابد لنا بعد ان نقرا قصة ما أن نخرج منها بنتيجة واضحة المعالم تضع هذه القصة فى شكل دون آخر وفى اتجـاه من الاتجاهات .

وعلى هذا الأساس ، تكون القصة فى راى (راى . ب . وست) تحمل اتجاها من اتجاهات ثلاثة : قديمة (كلاسيكية) ـ حديثة ـ نفسية .

ونحن عندما نقرا مجموعة قصص سعد حامد الاخيرة ، نحب أن نصنف هذه القصص فى اتجاه معين .. ولن اسـتبق على القارىء التصنيف وابداء الراى الا بعد أن اعرض نماذج من القصص جاءت فى هذا الكتاب . وبعد ذلك ربما استطيع انا والقارىء ان نقتنع معا فى تصنيف واحد لا يتبدل .

زهور ذابلة :

قصة شاب كسرت ساقه ودخل المستشفى وبقى فيه مدة طويلة .. وخلال هذه المدة كانت تاتيه كل بضعة ايام باقة من الزهور تسلمها له الممرضة قائلة ان سيدة احضرتها وسلمتها للبواب على ان تصل اليه وهو فى الفراش ، ودون ان تعطى اسمها .

واستغرب الشاب امر هذه المراة الغامضة .

وبدات الوساوس تنتابه والحيرة تؤرقه .. فهو يريد ان يعرفها وان يشكرها .. ولكنه مع طول البحث فى افكاره لم يستطع ان يعرف صاحبة الزهور بحال من الاحوال .

وحين التام كسر ساقه اصبح يمشى بمعونة الممرضة .. وراح يمضى فترة طويلة من نهاره فى الحديقة منتظرا المراة المجهولة التى شغلت افكاره بحنانها واماتيها وورودها .

الجزء الثانى

٢٧ـ (صحب) ٩ س١٠ وبيروت٥٢١ :

• تَوالَى بِرَبْعَى السَّقابُ فأَصحبا •

وصوابه «تَوالَىَ رِبْعىٌّ السَّقابِ» ، كما فى مادة (ربع ص٤٦٣) . وجعلت فى نشرة بيروت :

• تَوَالَى بربعىٌّ السَّقابُ •

فتضاعف الخَطأ ، فليصحح فيهما . وصدر هذا البيت فى اللسان (ربع) :

• ولكنها كانت نوًى أجنبية •

وفى اللسان (أول) والمقاييس (أول) أيضًا ، وديوان الأعشى ٨٨ :

على أنها كانت ، تأَوُّلُ حبِّهَا
تأَوُّلُ ربعىٌّ السقاب فأَصحبا

٢٨ـ (صوب) ٢٢ س ١٠ وبيروت ٥٣٤ أنشد ثعلب فى صفة ساقيتين :

وحبشيَّين إذا تحلَّبــــا
قالا نعم قالا نعم وصوَّبا

صوابه «ساقيين» كما فى مادة (ثوب) . وقبل الرجز فى مجالس ثعلب ٢٣١ :

عدَّدت للحوضِ إذا ما نَضَبا
بكرةَ شِيزَى ومقاطًا سَلِهبا

٢٩ـ (طيب) ٥٦ س١٦ وبيروت ٥٦٨

«فبقيت الكباسةُ ليس عليها إلا نوًى معلَّق بالتفاريق» . هى «بالثفاريق» بالثاء المثلثة لا بالتاء ، وهى جمع ثُفروق بضم الثاء ، وهو قمع البُسرة والتَّمْرة . وأنشد أبو عبيد :

• قراد كثُفروق النواة ضئيلُ •

٣٠ـ (ظبظب) ٥٧ س ١٠ وبيروت ٥٦٨ :

جاءت مع الصبح لها ظَباظِبُ
فغشِىَ الدَّارةَ منها كاعب

وفى الشطر الأخير خطآن ، وصوابه .

• فغشِىَ الذَّادةَ منها عاكب •

والذادة : جمع ذائد ، وهو الذى يذود الإبل . والعاكب ، بتقديم العين : الغبار . وقد جاء هذا الشطر على الصواب فى مادة (عكب) من اللسان مطابقًا لما أثبت ولما فى مجالس ثعلب ص٣٩١ .

ووردت فى طبعة بيروت : «الدَّارة منها عاكب» فأصلح المصحح كلمة ، وزاد فى فساد الأُخرى .

(له بقيــة)

عبد السلام محمد هارون

ويفكر بالموت ثانية .. فيذهب الى « كوبرى » قصر النيل ، وتحين فرصة خلو المكان فاخذ يتسلق الحاجز ، وفي تلك اللحظة بالذات يسمع صوت فتاة تستغيث وتمتد نحوه أكثر من يد تمسك به . ويأتيه شيخ من بين المتجمعين حوله ويعظه ويقول له أن الانتحار جريمة وكفر .. ومشى بعد ذلك وهو يشعر بنظرات الناس حوله كلها شفقة وسخرية ولمح الفتاة التى استغاثت وجمعت الناس حوله .. عينان خضراوان يبعث سحرهما فى نفسه مختلف المشاعر والأحاسيس . كانت تمشى قريبة منه ، ثم اقتربت وحادثته .. ودخلا احد المقاهى وهناك اخذ يسرد عليها نظريته فى الحب العفيف الطاهر والجنس .. الجنس الذى يسيطر على كل الوجود ... وهذا ما يحزنه ويؤرقه ويدفعه الى الانتحار .

وخرجا بعد أن تواعدا على اللقاء .. وفى الطريق قابل صديقا قديما تهدمت شخصيته فسأله السبب فذكر له الصديق انه تزوج .. والزوج هو الموت البطيء .

وساعتها وجد « سمير » الحل .

فلم يبحث عن الموت والموت بين يديه .؟

فوقع بيد ثابتة وهكذا فى سرعة مذهلة على وثيقة الزواج .

وبقى شيء آخر .. انه وهو المتشائم المريض باعصابه الباحث عن الموت قد احب الحياة وعاش سعيدا ، فى حياة زوجية موفقة .

●

فى هذا العرض السريع حاولت أن أعطى نماذج من قصص « سعد حامد » فى مجموعته الاخيرة « اقصر طريق » ..وحاولت جاهدا أن أعطى نماذج متباينة .. ولكننى فوجئت كما فوجيء القارىء معى بأن كل القصص من نموذج واحد لا يتغير .

ان اشارة الاستفهام الكبيرة التى وضعناها فى نهاية قصة « زهور ذابلة » تتجمع الى بقية الاشارات الاخرى فى القصص لتؤلف كلها معا الخط الذى يسلكه هذا الكاتب ويصور فيه قصصه .

وانه لأول عيب يطالعنا به الكاتب أنه سريع النسيان .

فبينما هو يتحدث عن امر يقفز الى امر اخر مغفلا الامر الاول وذلك ما حدث فى قصة « اقصر طريق » ، وهى خير قصة فى الكتاب ، اذ عرض لنا مشكلة البطل وبحثه الدائب عن الموت لأنه يشعر بالمرض وتعب الأعصاب والتشاؤم .

ولم يكلف الكاتب نفسه مشقة عرض مشكلة هذا الشاب الحقيقة .. وأنا اظن انه يعانى مشكلة عميقة لم يستطع الكاتب نفسه أن يعرفها فراح يتخبط فى العرض .

ففى اول القصة يقول الكاتب : « سمير يفكر بالموت لانه متعب الاعصاب ومتشائم » .

ولنقف قليلا عند هذاالقول ونتساءل : هل تعب الاعصاب والتشاؤم يجعل المرء يفكر بالموت . ؟ ان المؤلف لا يعطى اى تعليل ربما لأنه لا يعرف المشكلة أصلا .. لكن البطل يعرض مشكلته الحقيقية من خلال أحاديثه عن الحب والجنس للفتاة التى انقذت حياته فى المرة الثانية .. ولهذا السبب اراد الانتحار ..

وهنا يحصل التصادم بين المؤلف والبطل .. ويبرز التناقض .

فالمؤلف يريد البطل ان يموت لانه متشائم .. والبطل يابى ان يعترف بهذا السبب كدافع للانتحار .. ويعلن رايه بان الجنس يطغى على كل الوجود . فهو الآن جائع جنسيا محروم من الحب ومن لذائذه .

ان اكبر مشكلة عندما يتناقض الكاتب مع ابطاله .

وقد يعترض أحد فيقول وما دخل الكاتب ؟

فاقول ان المؤلف هنا لا يدع ابطاله يتحدثون ويتحركون دون ان يظهر كبطل مبهم يحركهم ويراه القارىء معه فيصاب بالذهول .. وهذا التدخل لا يزيد المشكلة الا تعقيدا أكثر فاكثر .

واضافة الى سرعة النسيان عند المؤلف فانه يتمتع ايضا بميزة معيبة أخرى وهى : التعليل . ونجد اكثر من مثال على سوء تعليله لكثير من الأمور كما فى قصة « ضوء فى الظلام » حين يكره الرجل زوجته يعلل المؤلف السبب فيقول : « .. ان الحب كالالوان يجرد لونها بمجرد القدم » .

ثم هناك ناحية اخرى مهمة نجدها فى هذه القصص وهى السلبية والهروبية ، فلا مانع أبدا ان تكون السلبية فى القصة منطلقا لتصوير واقع مأساوى ، ولكن السلبية عندما تكونهروبا من المسئولية تعتبر شيئا آخر ..

فالمؤلف ورط نفسه فى كتابة القصة ، ثم هو لا يفتأ فى كل قصة ان يقع فى ورطة أكبر لا يجد منها مخرجا ، فيلجأ الى لصق نهاية غير لائقة ينهى بها قصته .. كما فى قصة « شيء آخر » فبعد أن تسافر « نعيمة » وتغادر المدينة – وفى هذا هروب لا معنى له – يجد المؤلف للبطل نهاية فيقول : « وعاد انسانا طيبا مطمئنا .. وقرر ان يستقر .. فتزوج .. ومنح زوجته مايضطرم فى قلبه من حب » .

كان الأجدر بالمؤلف انيضع هذه القصص خصيصا للاطفال .. لأن عقلية الطفل قد تستوعب مثل هذه الطريقة فى الحكاية والسرد ..

وكما تلجأ العجائز فى قصص الروايات للاطفال الصغار ، وتنهى القصة ب « وعاشا فى ثبات ونبات وانجبا الصبيان والبنات » . كذلك يكرر المؤلف هذاالقول على طريقته الخاصة كما فى قصة « اقصر طريق » فيقول : « .. انه وهو المتشائم المريض باعصابه الباحث عن الموت ، قد أحب الحياة وعاش سعيدا فى حياة زوجية موفقة » .. ولا ادرى لماذا يريد المؤلف من جديد ان يطمئن القارىء على حياة أبطال قصصه حتى بعد انتهاء القصة .. ؟

لقد تحدثت فى اول هذا الكلام عن القناعة التى قد نتوصل اليها فى تصنيف قصص الأستاذ سعد حامد ، وقد لا أكون متجنيا على الكاتب عندما أعلن أسفى عن عجزى فى تصنيف قصصه لمدرسة من المدارس الادبية أو لاتجاه قصصى معين ..

وقد ابتكر مدرسة جديدة تضم قائمة من القصاصين ينضوى الأستاذ سعد حامد تحت لوائهم ، وهذه المدرسة هى : مدرسة خيبة الأمل .

حيث لا يعدو الكاتب فى هذه المدرسة الا ان يثرثر وعساه من بعد ذلك يقول : هذه هى القصة .

عدنان الداعوق

وكان لابد له في النهاية من أن يغادر المستشفى .. فخرج وهو ينظر الى آخر باقة زهـــــر ذابلة . وحين كان يغادر المستشفى ، كانت الممرضة تهمس الى نفسها :

ـ ترى هل يعلم انني صاحبة باقات الزهر ؟

لتنتهي القصة هنا . وتضع في نهايتها اشارة استفهام كبيرة الى أن نعود فنوضح بعض النقاط في مجمل حديثنا الاخير .

ضوء في الظلام :

قصة رجل ضائع الملامح .. يذهب متضايقا الى مقهى ، يجلس هناك لاعنا الحياة بأسرها .. ويتلفت حوله . الكان قفر .. وهناك بضعة منازل متناثرة بعيدة .. والوقت مساء . والظلام يخيم على كل شيء .

وفجأة يشع ضوء من نافذة بعيدة .. أخذ هذا الضوء يبعث في نفسه الذكرى التي هي كل شيء في حياته .

وتذكر كل شيء .. يوم احبها ووجد فيها امله المشرق الباسم . ويوم تزوجها وعاشا معا في سعادة رزقا خلالها بطفل احباه لانهما وجدا فيه ثمرة حبهما الجميل .

وحل البغض والكراهية بينه وبين زوجته .

لماذا . ؟ هنا لابد ان يقف القارىء مهما كان نوعه يتساءل : لماذا ؟

ويمضي القارىء لاهثا يبحث بين السطور عن هذه الكراهية التي حلت بين الزوجين .. ولكن المؤلف يظل صامدا عند رأيه ، ويأبى ان يقول السبب .

ويعود الزوج الى نفسه ويتطلع من جديد وهو في المقهى الى تلك النافذة المضاءة ، ويلمح فيها زوجته تحمل طفله .. فيلمح جميع النساء ، كل ذلك لتكون زوجته ضمن المومسات .. ويفكر طويلا . ثم نادى الخادم ونقده الثمن .. وخرج من المقهى قاصدا الى بيته . البيت الذي يكره فيه امرأة ويحب فيه طفلا .

عند هذا الهروب المفتعل ينهي المؤلف قصة « ضوء في الظلام » دون أن يحسب أي حساب للقارىء وما قد تتركه القصة لديه من صدى أو انفعال حتى ولو كان سلبيا . ويغيب عن القارىء من جديد ، وتتضخم لديه اشارة الاستفهام الكبيرة وهو يقرأ القصة التالية :

الانسان :

بائعان متجولان يحملان الخضار والفواكه على عربتين ويطوفان طول النهار .. وفي المساء يؤويهما مكان عتيق متهدم .

يرى المؤلف ذات مساء من نافذة بيته واحدا من البائعين يسرق رفيقه .. يسرق الخضار من عربته ، ويضعها في عربته .. وعندما يعود البائع الاخر يتناولان طعامهما ويستسلمان للنوم .

ولكن البائع الاخر يستيقظ من نومه المفتعل ويأخذ في سرقة عربة رفيقه ، دون ان يعلم انه سرقه قبل لحظات ، ثم يعود لينام مرتاح البال .

دون أي تعليل يأخذ المؤلف في سرد خصائص الانسان السيئة بصورة عامة :

الانسان خائن . لص . يسرق صــاحبه بمجرد أن يدير له ظهره .

ويتساءل القارىء وقد وجد نفسه امام مشكلة كبيرة :

ماذا يريد أن يوضح لنا الكاتب . ؟ وماذا صور . ؟ ثم أليس هناك أي تعليل لسرقة كل من البائعين للآخر .؟

وتهدأ النفس قليلا وترتاح من هذه التساؤلات اللامجدية . ونقرأ قصة :

شيء آخر :

شاب يتخرج من الجامعة ويعمل مدرسا ثانويا .

كان يعيش في راحة بال وفي دعة مطمئنة الى أن زارت امه يوما (خياطة) تسكن في نفس الحي اسمها « نعيمة » .. ويجد فيها الشاب كل شيء .. حلوة جذابة رائعة .. ويبدأ يفكر بها .. ثم وجد نفسه اخيرا يحبها ويسهر من اجلها وفي التفكير بها الليالي الطوال .

ويصيح المؤلف فجأة بأعلى صـــوته (ستوب) كما يفعل المخرج السينمائي امام احدى اللقطات ، ليعلن بصيحته للقارىء أن الشاب لم يعرف الحب في يوم من الأيام ولا خاض مع امرأة تجربة مهما كان نوعها .

ويأخذ الشاب يفكر بنعيمة حتى تملك كل حواسه ولا يغدو يفكر الا بها . فهي التي تعذبه وهي التي تؤرقه . وهي التي تجعله لا ينام الا على تصوراته العربيدة العذراء .

ويقدم اليها في يوم من الأيام بعض المال .. فترفض بكل اباء .. ودون ان تتخلى عن اغرائها له وشغله بها .. وتحضر الى المنزل مرة اخرى وتكون امه غير موجودة .. وتتعين الفرصة امامه ، فيبوح لها عن حبه الذي يعــذبه .. لكنها تبكي فجأة ، وتقول انها بالرغم من حبها له تعرف ماذا يريد . انه يريدها ، لأنها جميلة وفاتنة .. ولكن الشرف اثمن واغلى من الحب .. وصحيح هي فقيرة وزوجها عاطل عن العمل واطفالها يصيحون في طلب الطعام . ولكن الشرف ثمين .

ويتركها تخرج بدموعها دون أن يمسها ، فتلذعه ضميره النائم في صدره منذ القديم وتركها تخرج سالمة .

وغابت عن زيارة امه طويلا .. وعندما سأل عنها علم انها سافرت مع زوجها واولادها الى بلدة اخرى .. وتعلم هو درسا لا يمكن أن ينساه .. وعاد انسانا سويا .. وتزوج ومنح زوجته كل الحب .

وبدون أي تعليق الا على هذه القصة ، ننتقل الى قصة :

اقصر طريق :

وهي القصة التي حملت عنوان الـكتاب . « سمير » شاب احس بالمرض وهو غير مريض ولكن التشاؤم ومرض الاعصاب جعلاه يفكر بالموت والتخلص من الحياة .

واخذ يبحث عن طريقة ليموت بها .. فاشترى انبوبتين من الاسبيرين ودخل غرفته ، وذوب ما فيهما في قدح ماء وتجرعه . وفي تلك اللحظة بالذات تدخل عليه امه ليكون اسعافه السريع على يديها .. ويعود الى الحياة من جديد وهو اشد نقمة من قبـــل .

واقع الأرض ، وفى حسبه أنه وهو يضحى بنفسه يدفع عجلة هذا النظام خطوة الى الامام . يدفعها فى سبيل التحقيق الواقعى فى عالم الأرض . فهى تضحية ايجابيـة ذات اثر فعال فى واقع الحياة .

وكذلك أيضا يقرر المؤلف ان النظام الاسلامى نظام فريدفى تاريخ الأرض كله ، وتاريخ نظمها كذلك . فريد فى أنه يصوغ واقع الأرض صياغة الهية ، ويحقق ذلك فى واقع الأرض لا فى عالم المثل والاحلام . نظام يوحد بين السماء والأرض . بين المفاهيم الخلقية والروحية وبين السلوك الواقعى فى الحيـاة . نظام لا يمكن ان يطبق بمعزل عن حيـاة الناس الاجتماعية فى عالم الواقع . نظام لا يعرف الثنائية الموجودة فى النظم الأخرى ، التى تضع مثالا نظريا غير قابل للتطبيق فى ناحية ، وواقعا غير محكوم بهـذا المثال فى ناحية أخرى ، ولا تحاول المزج بين هذا وذاك .

كل تلك الأفكار الجميلة الناصعةالصافية المبلورة ، يعرضهـا الكاتب فى امانة وانصاف ، لا تتوقعهما من رجل غربى لا يدين بالاسلام . بل انه ليتجاوز النطاق الفكرى الخالص الى نطاق السياسة فيحدثك بنفس الصراحة فى مواضع دقيقة ، فيذكر لك أن الغرب لم يتخلص بعد ـ ولايظن المؤلف انه يستطيع ان يتخلص بسهولة ـ من الروح العدائية التى يحسها نحو الاسلام ، والتى عاش فيها ثلاثة عشر قرنا متوالية ، ولا من ذكرى الفزع الذى ظل يحس به قرونا طويلة من جراء توسع الجيوش الاسلامية واكتساحها اطراف الامبراطورية الرومانية من الشرق والغـرب ، وتوغلها فى قلبها وتهديد مراكزها .. ذلك الفزع الذى لا يدانيه فى رأى المؤلف فزع الغرب من الشيوعية فى القرن العشرين . وهو يقول فى صراحة ان هذا العداء ما يزال ماثلا حتى اليوم فى تصرفات الغرب نحو العالم الاسلامى ، فى عدوانه عليه بالسلاح تارة وبالضغط الاقتصادى تارة ، وبالحرب الفكرية والروحية تارة ، وأن خلق اسرائيل فى قلب العالم الاسلامى كان جزءا من خطة الغرب فى محاولة القضاء على الاسلام ، وجزءا من بقايا تلك الروح العـدائية الكامنة فى نفوس الغربيين .

●

ولكن هذا الوجه المنصف الصريح ليس هو الوجه الوحيـد للكتاب !

فبعد هذه المقـدمات الجميلة عن الفـكرة الاسلامية ، وبعد هذه الصراحة العجيبة فى معالجة بعض الأمور السياسـية الدقيقة ، يتحول المؤلف الى وجهة جديدة يبدو من الغـريب أن تصدر عن نفس المؤلف الذى قال هذا الكلام فى مقـدمات الـكتاب .

لقد قال : ان النظام الاسلامى نظام متفرد ، لأنه يصوغ المجتمع صياغة الهية ، ويحقق فى واقع المجتمع الافكار التى يستمدها من العقيدة ، ومن ثم فهو بعيد عن الثنائية التى تعيش فيها النظم الغربية الحاضرة . وأكد لك بوضوح كامل فى الفصل الأول أن هذه هى مزية الاسلام على غيره من النظم ، وأن هذه هى حقيقته الجوهرية التى يلمسها كل دارس لهذا الدين .

ولكنه يعود فيقول لك : ان على المسلمين أن يسايروا حـركة التطور ، فيفصلوا بين الدين وسياسة أمور المجتمع . يفصلـوا بين المثال والواقع . بين السماء والأرض . أى أن يعيشوا فى ثنائية مشابهة لتلك التى يعيش فيها الغرب . وبعبارة أخرى ان يتخلوا عن الحقيقة الجوهرية للاسلام !

كيف يخرج المؤلف بهذه النتيجة من تلك المقدمات ؟

انه يقوم بدورة طويلة مع التاريخ ـ التاريخ الحديث بصفة خاصة ـ ليقول ان المسلمين تاخروا فى الفترة الأخيرة عن اللحاق بركب المدنيـة ، وان المدنية استحدثت ادوات جديدة للحياة ، ادوات اقتصادية واجتماعية وسياسية صارت جزءا لا يتجزأ من الحياة الحديثة ، وان على المسلمين أن يتخذوا هذه الأدوات ذاتها اذا أرادوا اللحاق بالركب ، اى يتخذوا وسائل الحياة الغربية كلها فى عالم الواقع ، ثم .. فليظلوا مسلمين فى عالم المثال . فلتظل لهم عقيدتهم ، ولكن فى معزل عن سياسة امور المجتمع والسيطرة على مجرى الحياة فيه .

والمثال الذى يبرزه المؤلف ليحتذيه العالم الاسلامى كله هو تركيا الحديثة . انها الدولة التى نبذت الدين ، واسست دولة علمانية تتخذ كل وسائل الحياة الغربية فى المجتمع .

وهو يتحمس فى وصف هذه الدولة حماسة عجيبة يكاد ينسى فيها نفسه ، يكاد ينسى وقاره العلمى الهادىء ، بل انه ليخرج على الطبيعة الغربية ذاتها فى معالجة الشئون الفكرية ، ويندفع فى أوصافه وعباراته كالشرقيين الذين يعيب عليهم الغرب شـدة الحماسة ، والاندفاع الوجدانى فى اثبات « الحقائق » العلمية !

كم مرة ذكر كلمة « النجاح العجيب » و « البراعة » و « القوة » و « الحكمة » و « الواقعية » و « الارتفـاع الى مسـتوى الاحداث » و « الحصـافة » و « الكياسة » .. كلها فى وصف الأتراك بعد ثورتهم الجامحة على الدين ..

ولـكن اعجب ما قاله فى الفصل الخاص بتركيا ، هو قوله ان تركيا ليست دولة لا دينية ، وان كانت دولة علمانية ! انها فى نظره دولة مسلمة ! وأهلها مسلمون متدينون ! كل ما هنالك ـ فى نظر المؤلف ـ انهم قد احدثوا تطورا فى المفاهيم الاسـلامية ذاتها . فقرروا ـ مثلا ـ ان الدين لا يجوز أن يحكم امور المجتمع ، وانما يظل قابعا فى الضمير !

ويتيقظ المؤلف ـ لحظة ـ الى هذه المغالطة المكشوفة ، فيقول ان « بعض الناس » سيلاحظ ان هذا « التطور » فى فهم الاسلام هو تطور على الطريقة الغربية المسيحية ، التى تفصل بين الواقع والمثال ، وبين الدين والمجتمع ، وان تركيا الحديثـة ـ ان كانت متدينة ـ فهى متدينة على الطريقة المسـيحية لا على طريقـة الاسلام . ولكنه يروغ من هذه الملاحظة التى لا شك فى صدقها بقوله ان هذا من مقتضيات التطور فى العالم الحديث !

وبقدر ما يتحمس المؤلف لتركيا اللادينية ، فانه يصب جام غضبه على باكستان ، لغير شىء سوى انها قررت فى يوم من الأيام أن تكون دولة مسلمة فى القرن العشرين .

فاذا كانت تركيا هى النجاح العجيب والبراعة والقوة والحكمة والتعقل .. الخ . فباكستان هى الفشل الذريع والخيبة والضعف

الإسلام في التاريخ الحديث

تأليف ولفرد كانتول سميث

مؤلف هذا الكتاب مستشرق كندى معاصر ، يدير معهدا للدراسات الدينية المقارنة بمونتريال وله مجموعة من المؤلفات عن البلاد الاسلامية ، يعد اوفاها واشملها هذا الكتاب الذى الفه سنة ١٩٥٧ ، بعد دراسة عميقة واطلاع واسع ، فقد قرأ مئات الكتب والمجلات والنشرات باللغات العربية والتركية والاردية وغيرها من اللغات الشرقية ، وطاف بكثير من بلاد الشرق الاسلامى ، ومكث فى بعضها فترة من الزمن . فجاءت دراسته شاملة للفكرة الاسلامية ذاتها ، وللاحوال السياسية والاجتماعية والفكرية والروحية للبلاد الاسلامية على نطاق واسع .

وهذا الكتاب فى نظرى يعتبر من اعمق ما قرأت من دراسات المستشرقين عن الاسلام والمسلمين . كما أن له طابعا خاصا يميزه عن غيره من تلك الدراسات .

فالمؤلف يحدثك بصراحة عجيبة عن أشياء لا تنتظر من مسيحى غربى أن يحدثك عنها بهذه الصراحة ، ويبرز لك من جمال المفاهيم الاسلامية ـ وخاصة فى مواجهة المفاهيم المسيحية ـ ما لا تنتظر من غربى مسيحى كذلك ان يبرزه بهذه الصورة الواضحة المبلورة المنصفة غير المتحيزة .

فهو مثلا فى الفصل الاول من الكتاب ، وهو أروع فصوله ، يعقد مقارنة بارعة بين احساس الرجل الهندى والمسيحى والمسلم والماركسى تجاه التاريخ .

الرجل الهندى لا يأبه للتاريخ ولا يحس بوجوده . لأن التاريخ هو ما يسجله البشر من أعمال فى عالم المادة وعالم الحس . والهندى مشغول أبدا بعالم الروح . عالم اللانهاية . ومن ثم فكل شىء فى عالم الفناء المحدود لا قيمة له عنده ولا وزن . والتاريخ بالنسبة اليه شىء ساقط من الحساب .

اما المسيحى فهو يحس بالتاريخ ، ولكنه احساس غير محكم الرباط . فهو يعلم أن من واجبه «تحقيق ملكوت الله فى الارض». وذلك هدف له عنده حساب . ولكنه يعلم كذلك أن المخلوق البشرى له نقط ضعفه وهبوطه وانحرافاته ، والتاريخ ـ فى نظره ـ هو فى الاغلب مجموع هذا الضعف والهبوط والانحرافات . وهو راض به على أنه امر واقع لا سبيل الى تغييره تغييرا جوهريا . ومن ثم فهو يعيش بشخصية مزدوجة ، أو فى عالمين منفصلين لا يربط بينهما رابط : المثل الأعلى ـ الجميل فى ذاته ـ غير قابل للتطبيق . والواقع البشرى المطبق فى واقع الارض منقطع عن المثل الأعلى المنشود . ويسير هذان الخطان فى نفسه متجاورين أو متباعدين ولكن على غير اتصال .

أما المسلم فهو يحس احساسا جادا بالتاريخ. انه يؤمن بتحقيق ملكوت الله فى الارض ولكن بطريقة اخرى . يؤمن بأن الله قد وضع نظاما عمليا واقعيا يسير البشر فى الارض على مقتضاه .

ويحاولون دائما أن يصوغوا واقع الارض فى اطاره . ومن ثم فهو دائما يقيس كل عمل فردى أو جماعى ، وكل شعور فردى او جماعى بمقدار قربه او بعده عن ذلك النظام الذى وضعه الله ، والذى ينبغى تحقيقه فى واقع الارض لأنه قابل للتحقيق . والتاريخ هو فى نظر المسلم سجل المحاولة البشرية الدائمة لتحقيق ملكوت الله فى الارض . ومن ثم فكل عمل وكل شعور ـ فرديا كان أو جماعيا ـ ذو أهمية بالغة ، لأن الحاضر هو نتيجة الماضى ، والمستقبل متوقف على الحاضر ، وكل عمل أو شعور للفرد أو للجماعة هو جزء من هذا الكيان العام المتشابك المتلاحق الذى يقاس بمقدار قربه أو بعده من النظام الالهى المفروض ، القابل دائما للتطبيق .

•

واما الماركسى فهو يؤمن كذلك ايمانا جادا بالتاريخ . ولكن على نحو آخر . انه يؤمن بحتمية التاريخ .. بمعنى أن كل خطوة تؤدى الى الخطوة التالية بطريقة حتمية . ولكنه لا يؤمن الا بهذا العالم المادى المحسوس ، بل لا يؤمن من هذا العالم الا بالمذهب الماركسى وحده . وكل شىء عدا هذا العالم ، بل عدا المذهب الماركسى منه ، فهو باطل . ومن ثم لا توجد مقاييس خارجية يمكن ان يقاس اليها العالم او التاريخ أو المذهب ذاته . وانما مقاييسه ذاتية . فما يراه صوابا فهو صواب . وما يقع بالفعل هو ما لابد ان يقع . والماركسى يتبع عجلة التاريخ ولكنه لا يوجهها ولا يقيسها بأية مقاييس خارجة عنها ، لا المقاييس الاخلاقية ولا الروحية ولا الالهية . وكل عمله فى خط سير التاريخ الا يقف فى طريق تلك العجلة ، بل يسايرها فى دورانها فى خطها المرسوم .

هذه المقارنة البارعة التى يقدمها المؤلف فى فصله الأول ، والتى يخرج منها بأن نظرة الرجل المسلم هى أسلم النظرات وأشملها ، من أبدع ما قرأت عن الفكرة الاسلامية فى أى كتاب من الشرق او الغرب . وانى لأتخيل لو أن كاتبا مسلما هو الذى تناول هذه النقطة لما عبر عنها ولا بلورها بأجمل ولا أنصع مما فعل المؤلف فى الصفحات الأولى من الكتاب .

وكذلك يعقد مقارنة بين مفهوم التضحية فى المسيحية وفى الاسلام . انها فى كلا الحالين تضحية . ولكنها فى المفهوم المسيحى تضحية سلبية ، وفى المفهوم الاسلامى تضحية ايجابية . المسيحى يضحى بنفسه لأنه لا يريد أن تمر به عجلة التاريخ الغاشمة وهو حى ويسمح لها بالمرور . فهو يقف فى طريقها حتى تدوسه وتقتله. ويكون ذلك أغلى قربان يتقدم به الى الله . أما المسلم حين يضحى بنفسه فلى حسه أن هناك نظاما الهيا يراد أن يطبق فى

واقع الارض ، وفي حسبه أنه وهو يضحي بنفسه يدفع عجلة هذا النظام خطوة الى الامام . يدفعها في سبيل التحقيق الواقعي في عالم الارض . فهي تضحية ايجابية ذات أثر فعال في واقع الحياة .

وكذلك ايضا يقرر المؤلف ان النظام الاسلامي نظام فريد في تاريخ الأرض كله ، وتاريخ نظمها كذلك . فريد في أنه يصوغ واقع الأرض صياغة الهية ، ويحقق ذلك في واقع الأرض لا في عالم المثل والاحلام . نظام يوحد بين السماء والأرض . بين المفاهيم الخلقية والروحية وبين السلوك الواقعي في الحياة . نظام لا يمكن ان يطبق بمعزل عن حياة الناس الاجتماعية في عالم الواقع . نظام لا يعرف الثنائية الموجودة في النظم الأخرى ، التي تضع مثالا نظريا غير قابل للتطبيق في ناحية ، وواقعا غير محكوم بهذا المثال في ناحية اخرى ، ولا تحاول المزج بين هذا وذاك .

كل تلك الافكار الجميلة الناصعة الصافية المبلورة ، يعرضها الكاتب في امانة وانصاف ، لا تتوقعهما من رجل غربي لا يدين بالاسلام . بل انه ليتجاوز النطاق الفكري الخالص الى نطاق السياسة فيحدثك بنفس الصراحة في مواضع دقيقة ، فيذكر لك أن الغرب لم يتخلص بعد — ولايظن المؤلف انه يستطيع أن يتخلص بسهولة — من الروح العدائية التي يحسها نحو الاسلام ، والتي عاش فيها ثلاثة عشر قرنا متوالية ، ولا من ذكرى الفزع الذي ظل يحس به قرونا طويلة من جراء توسع الجيوش الاسلامية وانتقاصها اطراف الامبراطورية الرومانية من الشرق والغرب ، وتوغلها في قلبها وتهديد مراكزها .. ذلك الفزع الذي لا يدانيه في رأى المؤلف فزع الغرب من الشيوعية في القرن العشرين . وهو يقول في صراحة ان هذا العداء ما يزال ماثلا حتى اليوم في تصرفات الغرب نحو العالم الاسلامي ، في عدوانه عليه بالسلاح تارة وبالضغط الاقتصادي تارة ، وبالحرب الفكرية والروحية تارة ، وان خلق اسرائيل في قلب العالم الاسلامي كان جزءا من خطة الغرب في محاولة القضاء على الاسلام ، وجزءا من بقايا تلك الروح الصليبية الكامنة في نفوس الغربيين .

●

ولكن هذا الوجه المنصف الصريح ليس هو الوجه الوحيد للكتاب !

فبعد هذه المقدمات الجميلة عن الفكرة الاسلامية ، وبعد هذه الصراحة العجيبة في معالجة بعض الأمور السياسية الدقيقة ، يتحول المؤلف الى وجهة جديدة يبدو من الغريب أن تصدر عن نفس المؤلف الذي قال هذا الكلام في مقدمات الكتاب .

لقد قال : ان النظام الاسلامي نظام متفرد ، لأنه يصوغ المجتمع صياغة الهية ، ويحقق في واقع المجتمع افكاره التي يستمدها من العقيدة ، ومن ثم فهو بعيد عن الثنائية التي تعيش فيها النظم الغربية الحاضرة . وأكد لك بوضوح كامل في الفصل الأول أن هذه هي مزية الاسلام على غيره من النظم ، وأن هذه هي حقيقته الجوهرية التي يلمسها كل دارس لهذا الدين .

ولكنه يعود فيقول لك : ان على المسلمين أن يسايروا حركة التطور ، فيفصلوا بين الدين وسياسة أمور المجتمع . يفصلوا بين المثال والواقع . بين السماء والأرض . أي أن يعيشوا في ثنائية مشابهة لتلك التي يعيش فيها الغرب . وبعبارة اخرى أن يتخلوا عن الحقيقة الجوهرية للاسلام !

كيف يخرج المؤلف بهذه النتيجة من تلك المقدمات ؟

انه يدور دورة طويلة مع التاريخ — التاريخ الحديث بصفة خاصة — ليقول ان المسلمين تاخروا في الفترة الأخيرة عن اللحاق بركب المدنية ، وان المدنية استحدثت أدوات جديدة للحياة ، أدوات اقتصادية واجتماعية وسياسية صارت جزءا لا يتجزأ من الحياة الحديثة ، وان على المسلمين أن يتخذوا هذه الادوات ذاتها اذا ارادوا اللحاق بالركب ، أي يتخذوا وسائل الحياة الغربية كلها في عالم الواقع ، ثم .. فليظلوا مسلمين في عالم المثال . فلتظل لهم عقيدتهم ، ولكن في معزل عن سياسة أمور المجتمع والسيطرة على مجرى الحياة فيه .

والمثال الذي يبرزه المؤلف ليحتذيه العالم الاسلامي كله هو تركيا الحديثة . انها الدولة التي نبذت الدين ، وأسست دولة علمانية تتخذ كل وسائل الحياة الغربية في المجتمع .

وهو يتحمس في وصف هذه الدولة حماسة عجيبة يكاد ينسى فيها نفسه ، يكاد ينسى وقاره العلمي الهادىء ، بل انه ليخرج على الطبيعة الغربية ذاتها في معالجة الشئون الفكرية ، ويندفع في اوصافه وعباراته كالشرقيين الذين يعيب عليهم الغرب شدة الحماسة ، والاندفاع الوجداني في اثبات « الحقائق » العلمية !

كم مرة ذكر كلمة « النجاح العجيب » و « البراعة » و « القوة » و « الحكمة » و « الواقعية » و « الارتفاع الى مستوى الاحداث » و « الحصافة » و « الكياسة » .. كلها في وصف الأتراك بعد ثورتهم الجامحة على الدين ..

ولكن أعجب ما قاله في الفصل الخاص بتركيا ، هو قوله ان تركيا ليست دولة لا دينية ، وان كانت دولة علمانية ! انها في نظره دولة مسلمة ! وأهلها مسلمون متدينون ! كل ما هنالك — في نظر المؤلف — أنهم قد احدثوا تطورا في المفاهيم الاسلامية ذاتها . فقرروا — مثلا — ان الدين لا يجوز ان يحكم امور المجتمع ، وانما يظل قابعا في الضمير !

وتستيقظ المؤلف — لحظة — الى هذه المغالطة المكشوفة ، فيقول ان « بعض الناس » سيلاحظ ان هذا « التطور » في فهم الاسلام هو تطور على الطريقة الغربية المسيحية ، التي تفصل بين الواقع والمثال ، وبين الدين والمجتمع ، وان تركيا الحديثة — ان كانت متدينة — فهي متدينة على الطريقة المسيحية لا على طريقة الاسلام . ولكنه يروغ من هذه الملاحظة التي لا شك في صدقها بقوله ان هذا من مقتضيات التطور في العالم الحديث !

وبقدر ما يتحمس المؤلف لتركيا اللادينية ، فانه يصب جام غضبه على باكستان ، لغير شيء سوى انها قررت في يوم من الأيام ان تكون دولة مسلمة في القرن العشرين .

فاذا كانت تركيا هي النجاح العجيب والبراعة والقوة والحكمة والتعقل .. الخ . فباكستان هي الفشل الذريع والخيبة والضعف

وسوء التصرف والتعصب والحماقة .. الى آخر ما يكيل لهما المؤلف من اوصاف .

وينسى المؤلف نفسه مرة أخرى فى فصل باكستان . فبعد ان يقرر – فى صراحة عجيبة – أن باكستان فشلت فى أن تكون « دولة مسلمة » لأن الحزب الذى تولى الحكم فيها وقت انشائها لم يكن مسلما عميق الجذور فى التربية الاسلامية الحقة ، وانما كان هو الحزب الذى رباه الغرب على عينه ودربه على ألوان من الكفاية الادارية هيأت له الوصول الى مقاعد الحكم .. يعود فينسى نفسه وينس الحقيقة التى صرح بها ، ويقول انها فشلت فى أن تكون دولة مسلمة لأن ذلك أمر غير ممكن فى القـــــرن العشرين ! وان التعصب وحده هو الذى يدعو الى التفكير فيه !

●

وأخيرا ينتقل المؤلف الى قضية لعلها أخطر قضايا الـكتاب وأدقها جميعا . انها قضية الاقلية المسلمة فى الهند ، التى زادت قلة بعد تقسيم شبه القارة الى دولتى الهند وباكستان .

وقد لا يدرك القارىء لأول وهلة سر الاهتمام الـكبير الذى يوليه المؤلف هذه الأقلية الموزعة فى ارجاء الهند . ولكنه يفصح عن نفسه تماما فى نهاية الفصل ، ومرة أخرى فى نهاية الكتاب .

انه يقول بعد شرح طويل دقيق لأحوال المسلمين فى الهنـــد ، والضغط العنيف الذى يقع عليهم من الهنود ، الضغط السياسى والاجتماعى والاقتصادى ، وبعد أن يبدى أمله فى ان يخف هـذا الضغط فى المستقبل ، ويتاح للمسلمين ان يجدوا فرصة للبقاء والاستمرار .. يقول بعد ذلك ان هؤلاء المسلمين يواجهون حالة لم يواجهوها فى تاريخهم كله منذ بدء تاريخهم الى اليوم .

انهم ليسوا أقلية مقهورة مغلوبة على أمرها كالأقلية المسلمة فى روسيا أو الصين ، التى لا تملك من أمر نفسها شيئا ، ولا ينتظر منها أن تصنع شيئا فى مواجهة القوة الهائلة التى تقهرها . وهم فى الوقت ذاته ليسوا من القوة والكثرة والتجمع بحيث يقيمون المجتمع الاسلامى المستقل ، ولا الدولة المسلمة القائمة بذاتها ، كما تفرض تعاليم الاسلام على المسلمين . وانما هم أقلية تشـــارك مشاركة حرة ((هكذا يقول المؤلف أو لعله يرجو !)) فى حكم دولة كبيرة غير مسلمة . يشاركون بالتمثيل فى البرلمان ، والتمثيل فى الحكم المحلى ، وولاية الوظائف العامة التى تصل الى رياســـــة المجالس الاقليمية والى مناصب الوزارة . ولكنهم فى الوقت ذاته لا يكونون مجتمعا مسلما ولا دولة مسلمة .

حالة جديدة غير ما مر بالمسلمين فى تاريخهم كله ، حيث كانوا دائما اما غالبين حاكمين ، واما مغلوبين على أمرهم ومحكومين بغيرهم ، ولكنهم لم يكونوا قط (أحرارا) ومع ذلك فهم عاجزون عن تحقيق كيانهم الذاتى المستمد من حقيقة كونهم مسلمين .

ويهتم المؤلف اهتماما بالغا بهذه الحالة الجديدة الفـريدة . ويشيد اشادة بالغة بروح (التعقل) التى استولت على هذه الاقلية المسلمة المحصورة فى الهند والتى جعلتها تتنازل – لأول مرة – عن مفهوم أساسى من مفـــاهيم الفـــكرة الاسلامية .. من أجل أن تعيش .

ولا يدعك المؤلف فى حيرتك تتساءل عن سر هذا الاهتمام البالغ بمأساة هؤلاء الناس . فهو يشرح لك بنفسه ، بغير حاجة الى تأويل .

ان هذه الأقلية المسلمة فى الهند ليست – فى نظره – حالة فريدة ، وانما هى حالة رمزية .. ترمز الى وضع المســـلمين كله فى العالم الحديث ! فالمسلمون فى العالم الحديث أقلية حرة ، مشاركة فى حكم عالم أكبر منها ، لا يدين بالاسلام . وعليهم – كما فعل مسلمو الهند – ان يتنازلوا عن ذلك المفهوم الأساسى من مفاهيم دينهم ، وهو الحياة فى مجتمع مسلم قائم بذاته ، فى ظل حكومة مسلمة مستقلة الكيان .. لكى يتمكنوا من الحياة !

ما رأى الكاتب الآن لو جاءه أحد الشيوعيين يقول له : ان الغرب « الديمقراطى » أقلية عددية بالنسبة للعالم الشـــيوعى، وان عليه ان يتنازل عن مفاهيمه الديمقراطيـــة لكى يستطيع أن أن يعيش فى العالم الحديث ؟!

ويختتم المؤلف كتابه بفصل قصـــير يقع فى ثمانى صـفحات ، تحس فيه كأنما عاد الى الروح التى كتب بها الفصل الأول من الكتاب ، روح الانصاف والعدالة والارتفاع عن التحيز المعيب ..

انه يقول ان العالم اليوم بروحه المادية الغارقة فى المادية ، قد ذاق كثيرا من الشقاء والقلق والانحراف والاضطراب . وانه لابد متطلع غدا الى روحانية ترفعه من وهدته الهابطة ، وترد له ايمانه بالله والعالم الآخر ، كحقيقة واقعة مؤثرة فى واقع الحياة . وانه لا يستبعد ان يكون الاسلام هو عقيدة المستقبل للعــــالم كله . العقيدة التى تنقذه من ورطته وترد اليه الهدوء والاستقرار .

نعم ! ولكن أى اسلام هذا الذى يريده المؤلف عقيـــدة لعالم الغد ؟ يقول انه الاسلام المتطور ! فهل يقصد اسلام تركيا فى القرن العشرين ؟..

●

مهما يكن من شىء فهذا الكتاب يستحق ان يقرأ ، وان يقـرأ بامعان . فالمسلمون ينبغى أن يروا صورتهم فى مرآة الآخرين ، مشوهة كانت أم غير مشوهة ، ليعرفوا عيوبهم الحقيقية وعيوبهم المدعاة ، ويحاولوا ان يستفيدوا مما يوجه اليهم من النقد ليحددوا وضعهم فى العالم الحديث .

انى شخصيا قد افدت من هذا الكتاب فائدتين عظيمتين : الأولى هى الاحساس بمدى أهمية العـــالم الاسلامى فى التاريخ الحديث ، تلك الأهمية التى تثير اهتمام الغرب الى هذا الحد الواضح فى الكتاب . والثـــانية هى ادراك الجهد الضخم الذى ينبغى ان يبذله المسلمون فى أنفسهم وأفكارهم وسلوكهم ليجعلوا الاسلام – كما يقول المؤلف – عقيدة صالحة للعالم كله . عقيـدة تشمل عالم المادة وعالم الروح فى نظام واحد ، وتريح العالم من الثنائية التى تمزق النفس والحياة .

محمد قطب

العيب

تأليف يوسف ادريس

اصدر يوسف ادريس رواية العيب (١) عام ١٩٦٢ واصدر قبلها رواية الحرام (٢) عام ١٩٥٩ . والواقع ان الناقد لا يستطيع ان يعرض لرواية العيب الا اذا عرض لرواية الحرام . فهما دراستان متكاملتان تصور احداهما المجتمع الحضرى ، وتصور الاخرى المجتمع الريفى . والروايتان على جانب كبير من الاهمية من وجهة النظر السوسيولوجية . وعلى هذا الضوء يحلل كاتب المقال – باعتباره باحثا علميا فى السلوك الانسانى – رواية العيب .

ولابد لنا قبل ذلك ان نعرض عرضا وجيزا لرواية الحرام . مسرح الرواية فى الريف المصرى ، وبطلة القصة سيدة ريفية مكافحة تشقى فى سبيل لقمة العيش ، وقد طحنها الفقر وهدها البؤس . ويحكى المؤلف بصورة درامية بارعة ومؤثرة معا كيف ان الظروف الاجتماعية دفعت بهذه المرأة الشريفة دفعا الى الزنا والى ان تحمل ممن زنى بها ، ووقع ذلك فى مجتمع عمال التراحيل الذين تعيش معهم فى قرية بعيدة عن قريتها سعيا وراء لقمة العيش . لقد وضع المؤلف القيم الاجتماعية السائدة فى الريف المصرى عن الشرف والفضيلة على الشرحة ، واراد ان يوضح ان النظرة التقليدية لحرية الانسان فى الاختيار بين السواء والانحراف نظرة باطلة ، واظهر بطريقة درامية بارعة كيف ان السلوك الانسانى تحكمه الحتمية لا الحرية . والرواية بالاضافة الى ذلك زاخرة بالمواقف التى تحلل العلاقات الاجتماعية بين الفلاحين وترسم لها صورا واقعية حية ، تجعل من الرواية عملا ادبيا بالغ القيمة .

وهى الى جانب ذلك تكشف عن تقدمية المسلمات الفلسفية التى يصدر عنها يوسف ادريس . فنظرته للانسان نظرة عملية جدلية تضعه فى مكانه المناسب بالنسبة للكون والمجتمع والانسان .

اما رواية العيب – وهى التى تعنينا فى هذا المقال – فهى اشبه ما تكون بدراسة علمية منهجية منظمة من النوع الذى يطلق عليه بمصطلحات العلوم الاجتماعية « دراسة الحالة » Case study. واذا كان كتاب مناهج البحث فى العلوم الاجتماعية يعرفون دراسة الحالة بانها : « دراسة علمية تركز على الموقف الكلى ، او على جماع العوامل ، وعلى وصف العملية Process أو تتابع الاحداث التى يقع السلوك فى مجراها» (٣)، فاننا نجد ان هذا التعريف يصدق تماما على رواية العيب .

فقد تعقب المؤلف بطلة قصته الفتاة الجامعية «سناء» منذ تعيينها – ضمن مجموعة فتيات – فى مصلحة ظلت طوال عمرها مقصورة على الموظفين الرجال ، ومحاولات تكيفها مع جو الوظيفة ، حتى سقوطها فى النهاية والذى تمثل فى قبولها الرشوة ثم فى تفريطها فى عرضها من بعد . واذا كانت رواية الحرام تعد دراما عن السقوط فى مجتمع ريفى ، فان رواية العيب تعد دراما عن السقوط فى مجتمع حضرى . انها تحلل هذا المجتمع وتكشف عن طبيعته وعن ضروب الاختلال الاجتماعى السائدة فيه .

ولا نكون مغالين اذا قلنا انه يمكن دراسة هذه الرواية باعتبارها وثيقة تصلح للاستعانة بها فى البحوث العلمية . اذ اننا يمكن ان نحللها على ضوء المنهج المثلث الجوانب الذى اقترحه استاذا الاجتماع الامريكيان هورتون ، ولسلى لدراسة الظواهر الاجتماعية المنحرفة (١) ، والذى يتمثل فى ثلاثة نهج :

١ – نهج الانحراف الشخصى :
Personal-deviation approach

وهو ينظر للسلوك المنحرف – وابرزه السلوك الاجرامى – بحسبانه نتاج سلوك بعض الافراد الذين – لسبب او لآخر – فشلوا فى امتصاص وتمثل الاتجاهات والعادات والاهداف والقيم السائدة المقبولة . هذا النهج ينظر للمنحرف كشخص فشل فى تكوين مجموعة من الاحكام القيمية Value Judgments والعادات السوية ، ونمى – بدلا منها – قيما وعادات مرفوضة اجتماعيا ، اى انه شخص شابت تكوينه النفسى جوانب قصور معينة .

٢ – نهج صراع القيم : The value-conflict approach

يحلل هذا النهج الجريمة على ضوء القيم المتصارعة فى المجتمع. اذ تختلف القيم حول الافعال الاجرامية وحول ما ينبغى ان يتخذ حيالها من تدابير . اذ بينما يجمع افراد المجتمع على استنكار جريمة بشعة كالقتل ، اذا بهم يختلفون حول جريمة كالرشوة مثلا . اذ يقل الاستنكار الاخلاقى بالنسبة لها – ولعل هذا بسبب ذيوعها وانتشارها – حتى لقد اصبحت بالنسبة لفريق كبير منهم اشبه بامور الحياة العادية لا تثير فيهم استهجانا او استنكارا ، لانهم – فى كثير من الاحوال – يتعاملون بها لكى ينجزوا اعمالهم .

وهناك طريقة اخرى يعمل صراع القيم من خلالها كسبب للجريمة ، ويحدث ذلك خلال انهيار الاخلاق الشخصية نتيجة لصراع القيم الكامن فى الثقافة . فالفرد يتعلم فى البيت والمدرسة والجامعة مجموعة من القيم الخلقية ، حتى اذا خرج الى مجال

---

(١) يوسف ادريس ، العيب ، الكتاب الذهبى ، ١٩٦٢ .

(٢) يوسف ادريس ، الحرام ، الكتاب الفضى ، ١٩٥٩ .

(٣) انظر : دكتور جمال زكى ، السيد يس ، اسس البحث الاجتماعى ، دار الفكر العربى – القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٢٦٧ .

(1) Horton, P.B. & Leslie, G.R., The Sociology of Social Problems, N.Y. : 1952.

العمل يوقن ان ما تعلمه عمله غير قابلة للتداول فى الحياة العملية. ويتعلم ان وظيفة البائع ان يبيع ـ ليس بالضرورة ما يريده المشترى ـ ولكن ما يوجد فعلا فى مخازن المتجر ، ويعلم ان غالبة الاعلانات مبالغ فيها وكثيرا منها زائف ولا يمثل الحقيقة ، ويعرف طرقا عديدة قانونية وشبيهة بالقانونية للتهرب من ضريبة الدخل .

والخلاصة انه يرى فى مجال الحياة الواقعية من الصور ، ويكتسب من الخبرات ما يجعله يؤمن بان كل ما تعلمه من قيم اخلاقية أمور مثالية لا تصلح للتعامل فى مجالات الحياة المختلفة. ويبدأ فى تمثل هذه القيم وفى تبنى ضروب التبرير التى يلجا اليها الناس وهم يمارسون هذه الصور من السلوك المنحرف .

٢ ـ نهج الاختلال الاجتماعى :
The Social disorganization approach

يدرس هذا النهج مشكلة الجريمة بحسبانها نتاج التغير الاجتماعى Social Change . فالمجتمع المستقر الترابط ترابطا وثيقا تقل فيه نسبة الجريمة . واذا حللنا الجريمة على ضوء مفهوم الاختلال الاجتماعى فاننا نستطيع ان نلاحظ كيف ان تحول المجتمع ـ أى مجتمع ـ من مجتمع ريفى الى مجتمع حضرى صناعى يقلب قيمه راسا على عقب ، ويصيب بالخلل جهاز الضبط الاجتماعى التقليدى . فضروب ضغوط الضبط الاجتماعية غير الرسمية Informal كأحكام الجيرة والمجتمع المحلى وتوقعات الأهل والأصدقاء والمعارف ، تختفى فى المجتمع الحضرى حيث يتحول الأفراد الى ما يشبه الأرقام لا يعرف بعضهم بعضا . ويخلق التغير الاجتماعى عديدا من المواقف والتصرفات الجديدة التى لا تعين الاعراف التقليديه على مواجهتها واصدار احكام قاطعة بشأنها .

ونستطيع على ضوء هذا المنهج ـ بجوانبه الثلاثة ـ أن نفسر سلوك أبطال الرواية ونلقى الضوء على العمليات النفسية الاجتماعية التى مرت بها « سناء » . فقد عينت فى المصلحة وهى ما تزال بعد فتاة بريئة لم تلوثها الادران ، فتاة تخرجت من الجامعة تحمل بين حنايا صدرها عديدا من المثل الاخلاقية ، الى ان تسقط فى وهدة الانحراف وتشارك زملاءها الموظفين المرتشين فى الرشوة ، بل ـ وابعد من ذلك ـ تهوى الى درك التفريط فى عرضها ، وتستجيب ـ فى النهاية ـ لاغراء زميلها فى العمل « الجندى » ذلك الموظف المنحل المتمرس بكل ضروب السلوك المنحرف .

فلنحاول الآن محاولة سريعة تلخيص العمليات النفسية الاجتماعية التى مرت بها « سناء » بطلة القصة فى قيامها برحلة السقوط . عينت سناء فى المصلحة ضمن مجموعة من الفتيات ـ كما قدمنا ـ وهى مصلحة كانت تعتبر حتى تعيينهن « ككل وكر رجالى لا تسمع فيه الا اصواتهم وشكاياتهم ولا تشم فيه سوى روائحهم ووقع خطواتهم ، طالعين هابطين ، دارسين لاسرار العمل المظلى والكادر وأمزجة الرؤساء » (١) . وحدث لتعيين الفتيات رد فعل عنيف عند الرجال . وبالنسبة لسناء ـ التى بدأت العمل وهى متهيبة وجلة ـ وضع لها مكتب فى حجرة بها

(١) ص ٦ من الرواية .

أربعة موظفين ، الباشكاتب وثلاثة موظفين « أحمد » و « شفيق » و « الجندى » . وبعد فترة تبين لسناء أن زملاءها يقومون بعمليات مريبة ، وأخيرا اكتشفت أنهم جميعا يتقاضون رشاوى فى مقابل بيع التراخيص المكلفين باصدارها بدون مقابل . فقد كان عملهم الحقيقى بيع التراخيص بأثمان لم تحددها المصلحة ولا الوزارة ، وانما حددتها تقاليد ورثها الموظفون جيلا بعد جيل وباشكاتبا عن باشكاتب . أسعار تخضع لكل ما يطرا على حياتنا من تغيير ، ارتفعت فى أثناء الحرب مع ارتفاع الاسعار وكلما ازداد الغلاء ازداد ارتفاعها ، والشىء نفسه ينطبق على نسبة التوزيع .

الباشكاتب ٢٠ فى المائة ، بقية الموظفين من مرءوسيه ٢٠ فى المائه والأربعون فى المائة تذهب الى رأس كبير فى المصلحة ، ويقال أن معظمها يذهب الى رءوس مماثلة فى الوزارة نفسها ، عملية تجرى مجرى اللوائح والقوانين . تتم سرا معظم الاحيان ، وبحرص شديد من الزبون وبجرأة غريبة من الموظفين ، والطريق اليها معروف ، والواسطة خفاجى ، ذلك الساعى ذو الشارب الكث وسحب الدخان الغزيرة ، الواقف على باب المكتب « ليفنط » الزبائن و « يوزع » غير المرغوب فيهم ويفسح الباب للسالكين » (١) .

ان يوسف ادريس يصف هنا بكل ما يملكه من براعة وبكل ما اوتيه من بصيرة نفاذة مايطلق عليه فى علم الاجتماع «الثقافة الاجرامية » Criminal Culture ولها معنيان : « (أ) جهاز متكامل من الاعمال والافكار يميز مجموعة من الناس ، وتخرق قانون العقوبات . (ب) فعل اجرامى معين « كالرشوة » قد تحبذه الثقافة الاجرامية أو يكون جزءا منها ، والذى يمارسه عضو او اعضاء فى جماعة ما . وهناك بالنسبة لهذه الأفعال الاجرامية قوانين للسلوك تتسق معها ، وضروب من التبرير تساق لاثبات شرعية ارتكابها » (٢) .

والثقافة الاجرامية ـ التى يصفها يوسف ادريس ـ ثقافة خاصه بقطاع من المجتمع الحضرى لها قيمها الثابتة التى يتوارثها الموظفون جيلا بعد جيل ، تحدد لهم كيفية اخذ الرشوة من افراد الجمهور ، وتبتدع المصطلحات الخاصة بها ، وتمدهم أيضا بضروب التبرير التى تخفف عليهم وطأة الشعور بتأنيب الضمير . والمؤلف يشير بوضوح الى أنها مشروع تعاونى او عملية منظمة ينطبق عليها ما يطلق عليه فى علم الاجرام ، « الجريمة المنظمة » Organized Crime وهى الجريمة التى يوزع فيها السلوك الاجرامى على ادوار محددة roles يقوم عدة افراد بها ، ويخص كلا منهم دور معين ، والعائد يقتسم بينهم بطريقة او باخرى . وفى الرواية يقوم « خفاجى » الساعى بعملية الوساطة بين موظفى المكتب وأفراد الجمهور ومن ناحية أخرى يقوم « الجندى » الموظف المنحرف المنحل ، المعروف فى كل اقسام المصلحة ، بتسليم الرؤساء نصيبهم من الرشاوى مقابل ان يغمضوا أعينهم .

وتسير احداث الرواية ويحس موظفو المكتب ـ كجماعة منظمة ـ أن سناء التى لم تتكيف معهم بعد تمثل خطرا داهما

(١) ص ٤٤ ، ٤٥ من الرواية .

(٢) Fai child, H.P., Dictionary of Sociology and related Scienecs, 1959, p. 76.

عليهم . ومن هنا تبدا عملية الالتفاف حولها لاستدراجها لكى تشاركهم فى قبول الرشاوى .

ولكنها - بكل ما تعتنقه من قيم أخلاقية ومثل عليا - تنتفض انتفاضة تلقائية ، انتفاضة من يعتز بقيمه ويؤمن بها حين يلفت دفعة واحدة بسلوك قمين بهدمها من اساسها . وهى حين تفعل ذلك يفزع الباشكاتب فزعا شديدا ويحاول ان يصطنع اعذارا شتى لتبرير سلوكه ، اعذارا من قبيل ضروب التبرير التى تحدثنا عنها من قبل فى نهج صراع القيم ، وفى صدد الثقافة الاجرامية التى تعطى لمعتنقيها ردودا جاهزة لظاهرة الوجاهة لتبرير انحرافاتهم . ويحدث نتيجة لموقف سناء اضطراب شديد فى صفوف الجماعة ، وكان عليهم أن يواجهوا التحدى ، وما تلبث الجماعة أن تفيق من قسوة الصدمة ، وسيد تنظيم صفوفها . ويتفقون على أن يفرضوا عليها عزلة كاملة بعد أن رفضت مشاركتهم فى قبول الرشوة . وهكذا قاطعوها وامتنعوا بتاتا عن الحديث معها. وقاست سناء كثيرا من هذه العزلة الصارمة التى فرضوها عليها . لقد ارادوا أن يذلوا كبرياءها بعد ان احسوا بالقسمة ازاءها ، وعاملوها باهمال شديد مقدرين ان الزمن كفيل باخضاعها . ووقعت سناء بعد ذلك فى مأزق مالى ، اذ كان عليها أن تدفع المصاريف لأخيها ولم تكن تملك المبلغ . وحاولت سناء بشتى الطرق أن تجد المبلغ ولكنها لم تستطع ، واذ احس زملاؤها بضعف موقفها وتخبطها ، احتلوا المكتب ذات يوم لينفرد بها احد زبائن المكتب المدمنين « عبادة بك » وهو شخصية غريبة اذ انه مغرم بايقاع الموظفين فى جريمة الرشوة ويتلذذ اذا ما سقط موظف من قمة مثاليته الى درك الجريمة . وجلس عبادة « بك » امام مكتبها وملس - بالندار - دعابته المتقنة ثم وضع لها - بهدوء - ورقة مالية قيمتها مائة جنيه فى درج مكتبها . وفالك متعن اسناد مثالي الافكار فى مثل لمح البصر . ويا لدهشتها فلم تثر ولم تعترض بل انها لم تنبس ببنت شفة . وقام عبادة منتصرا فقد وجد ضحية جديدة اضافها الى قائمة ضحاياه العديدين ، وتأكد لديه صدق نظريته التى مؤداها انك تستطيع ان ترشو اى انسان .. فقط كن ذكيا وقدر له الثمن المناسب الذى لا يغض من كرامته !

وهكذا سقطت سناء ، وانتهت العزلة التى فرضها عليها زملاؤها فقد تخلت من تمردها وسايرت قيم الجماعة . غير أن قبولها الرشوة كان بداية السقوط ، اما النهاية التى يستنكرها عدد من النقاد (١) - فقد كانت فى استجابتها اخيرا لغزل « الجندى » ذلك الموظف المتحلل الذى قدمت فيه شكوى لرئيسه - فى اول عهدها بالوظيفة - ولم تنتج اثرا ، لان رئيسه كان من بين من يوزع عليهم الجندى جزءا من الرشاوى التى يتقاضونها . ولم تكتف سناء بان ترافق الجندى الى احد الكازينوهات ، بل اقترحت هى - ويا للغرابة ! - أن ترافقه الى بيته .

وقد اثارت الرواية مناقشات هامة بين النقاد . غير أن احدا منهم - فيما نعلم - لم يدرك ادراكا كاملا ما تزخر به الرواية من تحليل «علمى» عميق، بل ان بعضهم(٢) اتهم يوسف ادريس بانه وضع

(١) دكتورة نعمات أحمد فؤاد ، العيب ، المجلة ، العدد السبعون ، نوفمبر ١٩٦٢ ، ١١٣ - ١١٦ .

(٢) انظر : غالى شكرى ، العيب ، مجلة حوار ، العدد الثانى ، يناير ١٩٦٣ ، ١١٥ - ١١٧ .

« معادلة ادريسية تقول بان البشر ثمرة الوضع السيىء للمجتمع » (١) وانه كان « يدقق كثيرا فى اختيار التفاصيل الميكروسكوبية التى تمنح المشهد جميع مبررات وجوده . ثم يحدث التناقض الاساسى فى ادب يوسف ادريس ، اذ أن هذه التفاصيل لا تصل بنا الى نظرة تفصيلية شاملة للمجتمع ، وانما تعطينا تجريدات مغرقة فى الاطلاق والتعميم » (٢) .

ويمضى الاستاذ غالى شكرى على هذا النسق ، زاعما أن يوسف ادريس اصطنع تقسيمات جامدة للخير والشر والوراثة والبيئة ، وانه من السذاجة ان نقول ان المجتمع هو الاب الشرعى للخطيئة ونمضى ، ثم قرر « أن القصة المعاصرة لا تكتفى بوضع «الكليشيه» وانما هى تصنع شيئا معجزا للغاية ، ذلك هو التخصص الحاد فى جزئية كثيفة معقدة للانسان والكون والمجتمع ، وهذا ما فشل فيه يوسف ادريس » .

والواقع ان ما ذهب اليه الناقد يجانبه الصواب على طول الخط . فقد ذكرنا من قبل رأينا فى أن رواية العيب أشبه بما يطلق عليه علميا « دراسة الحالة » . ذلك لانها دراسة متعمقة لفرد من الافراد يركز المؤلف فيها تركيزا شديدا على جماع العوامل المعقدة المتشابكة التى تسهم فى الموقف ، وبذلك ينتهى المؤلف الى « التخصص الحاد ، فى جزئية كثيفة معقدة للانسان والكون والمجتمع » وهو ما انكره عليه الاستاذ الناقد ، زاعما أنه أعطانا تجريدات مغرقة فى الاطلاق والتعميم .

ولقد اصاب الاستاذ الناقد فى قوله أن يوسف ادريس لا ينظر الى الخير والشر نظرة ميكانيكية . ذلك ان نظرة يوسف ادريس نظرة ديناميكية تنظر للانسان من حيث هو وحدة بيولوجية اجتماعية نفسية تؤثر فى البيئة وتتأثر بها فى نفس الوقت .

غير انه قد جانبه التوفيق حينما قرر أن المؤلف « تعمد ان يحيطها (سناء) بمجموعة من الظروف التفصيلية الحديدية ، التى تنتهى حتما الى مصير معين ، ولكنه اغفل فى نفس الوقت مجموعة ضخمة من الظروف والقيم التى تحيط سناء فى شمول أوسع من الدائرة الضيقة التى رسمها المؤلف » .

والواقع ان الدائرة التى كانت تتحرك فيها سناء كانت - وعلى خلاف ما يذهب اليه الاستاذ الناقد - بالغة الضيق . لقد غفل من تعرضوا للرواية بالنقد عن امر بالغ الاهمية . لقد سقطت سناء لانها حاربت المعركة بمفردها . بمفردها واجهت زملاءها الموظفين حينما عينت أول يوم ، وبمفردها واجهتهم حين حاولوا اغراءها ، وبمفردها واجهتهم حينما فرضوا عليها العزلة القاتلة ، أكان غريبا بعد ذلك أن تسقط ؟ واين هى تلك الدائرة الواسعة المزعومة التى كانت تتحرك فيها سناء ؟

ان المؤلف وهو يحلل ضروب الاختلال الاجتماعى فى المجتمع الحضرى يشخص الداء تشخيص طبيب مقتدر ، ولا يكتفى بذلك بل يشير - من طرف خفى - الى الدواء . لا نجاة للفرد من التردى فى السقوط ما لم ينضم فى تنظيم مع الآخرين . لابد من تنظيم يجمع شتات النفوس المضطربة والضمائر المزعزعة التى تسبح فى خضم تيار هادر من الفساد . لابد من تنظيم لمقاومة الاغراء ومقاومة الانحراف . لقد استمد زملاؤها المرتشون من

(١) المرجع السابق .

(٢) المرجع السابق .

لجميعهم ووحدة منهم قوة ، واستطاعوا بما اصطنعوه من وسائل شتى ان يجعلوها تتردى ، فهل لو كانت سناء محاطة بتنظيم من زميلاتها او زملاء لها آخرين يشدون من ازرها أكانت تسقط بهذه الصورة ؟

لقد مضى زمن الأساطير الخرافية التى كان يستطيع فيها الفرد أن يصرع الاخطبوط الذى يلتف حوله بألف ذراع وذراع . مضى ذلك الزمن ، واصبح لابد للفرد ان يمارس حياته داخل جماعة وان يقاوم – حين يقاوم – فى جماعة ، فبالجماعة يحيا وبمفرده يسقط ويموت .

واذا حاولنا فى النهاية أن نطبق منهج هورتون ولسلى على الرواية فماذا تكون النتيجة ؟

أن نهج الانحراف الشخصى يساعدنا على أن نفهم لماذا يكون بعض الناس معرضين لكى ينحرفوا ويصبحوا مجرمين أكثر من غيرهم .

على هذا الضوء نستطيع ان نفهم شخصية الجنـــــدى وسر انحرافه وديناميات شخصيته . وهو الذى كان « طوال عمره ومنذ ان كف أبوه عن ضربه وعقابه وصب الأوامر والنصــــائح كالزيت المغلى فوق راسه ، منذ مات كانما عاهــد نفسه بعدها الا يستمع لنصيحـة احد ، سواء أكان مخطئا أم مصيبا وسواء أكانت النصيحة من عاقل ام احمق ، بل لقد جعل شعاره بوعى منه وبغير وعى أن يخالف كل ما يقال له من نصائح وهوايته الكبرى ، يعصى القوانين » (١)

وهكذا لا يجعل يوسف ادريس من الانحـــراف قدرا يتسلط فجاة – على راس احد الافراد ، وانما يظهر بجلاء أن للانحراف فى حالة « الجندى » جذورا تضرب فى اعماق طفولته . ويتلاقى المؤلف هنا مع نتائج البحوث النفسية الاجتماعية التى تولى عملية التنشئة الاجتماعية Socialization اهتماما كبيرا باعتبار انها كثيرا ما تكون حاسمة فى تعيين سلوك الفرد فى المستقبل .

اما نهج صراع القيم فهو يكشف عن ضروب التبـــــرير التى يصطنعها بعض الافراد لتبرير سلوكهم الاجرامى ، والتى تؤدى لهم وظيفة بالغة الاهمية هى أن يعيشوا فى امان مع أنفسهم وبغير تأنيب للضمير . وعلى ضوء هذا النهج نستطيع أن نضع العبارات التى ساقها الباشكاتب لسناء وهو فى معرض الدفاع عن نفسه موضعها الصحيح ، من حيث أنها ليست مجرد كلام صدر عنه بعفوية ، ولكنها قوالب جاهزة أعدوها منذ ارتضوا لانفسهم انتهاج سبيل الجريمة لكى تقوم بدورها الهام لهم لتحفظ عليهم توازنهم النفسى . وهو يقرر مخاطبا سناء بعد أن تعلل بكثرة الأولاد وازدياد مطالب الحياة التى لا يكفيها المرتب ، وحين ذكرت له ان الرشوة جريمة « يا بنتى الأخلاق الكويســــة حاجة ... واكل العيش حاجة تانية » « يا بنتى انتى لسه على البر .. ماتشيلتيش هم المسئولية ، ما تكونى مسئولة عن جيش زى اللى أنا مسئول عنه وكل يوم لازم تسدى ٢٠ بق مفتحين لك مش ح تسميها سرقة أبدا .. أنا بسرق مين ؟ فترد سناء : المواطنين . فيرد عليها : المواطنين ؟ دول الغنية ، وانا مبخدش غصب عنهم .. هم اللى بيدفعوا من نفسهم ..

فترد عليه سناء – يبقى الحكومة فيرد عليها: الحكومة خسرانة ايه .. هو أنا بختلس من اموالها ، حق الحكومة محفوظ ماحدش يقدر يمد ايده عليه » (٢)

(١) ص ١٠٢ من الرواية .
(٢) ص ٦٣ من الرواية .

ولقد بدأت سناء تتبنى آراءهم بعد ما سقطت ، وبدت كما لو كانت مؤمنة بها اكثر منهم بعد ما رفعت شعار « ولا يهمك » . ولا عجب فقد بدأت السير على الدرب لتصل الى نهايته .

واخيرا يشير نهج الاختلال الاجتماعى الى الظروف الموضوعية التى تزيد فيها الجريمة او تنقص . وعلى ضوئه نستطيع أن نفهم الآثار الخطيرة للتغير الاجتماعى حين يخلق عديدا من المواقف الجديدة التى لا تعين الاعراف التقليدية الأفراد على التعامل معها بطريقة سوية .

ان التغير الاجتماعى من شانه أن يجرف كثيرا من القيم القديمة ولكن الخطورة فى الامر انه تمر فترة طويلة قبل ان ترسى – عن طريق المحاولة والخطأ – قيم جديدة . ويجمع علماء الاجتماع على خطورة هذه الفترة التى تمر بالمجتمع حين يحس الافراد بالافتقار الى القيم ويجدون فى البحث عنها فلا يجدونها (١) . لقد نزلت المرأة فعلا الى مجال العمل واختلطت بزملائها على قدم المساواة . ولكنها لم تجد جهاز قيم معدا ليهديها فى مسارها ويجعلها تامن العثار . وفى هذه المرحلة تصبح الظروف مهياة تماما لكى يسقط كثيرات وكثيرون صرعى الحيرة الايديولوجية ، ما دامت الحدود امامهم غائمة بين ما هو خطأ وما هو صواب ، وما هو مشروع وما هو غير مشروع .

ليس غريبا اذن ان تنتهى سناء الى التفريط فى عرضها بعدما ارتشت ، فطبيعة المرحلة التى يمر بها المجتمع – مرحلة الافتقار الى القيم – جديرة بان تزلزل اشد القيم رسوخا عند الفرد .

ان العرض السابق ليس سوى محاولة سريعة لتحليل رواية (العيب) تحليلا سوسيولوجيا . ولا يتسع المقام لنا لكى نتعقب كل ما تثيره الرواية من فروض علمية . ونكتفى بان نضرب امثلة للاسئلة التى يمكن ان تثيرها فى ذهن الباحث :

ما هى العوامل الاجتماعية والنفسية التى تدفع بالفرد الى مسايرة الجماعة ؟

ما هو اثر الشعور بالانتماء لجماعة ما فى تعيين سلوك الفرد ، وبالعكس ؟

ما هو اثر عدم الانتماء فى تعيين السلوك ؟

ما هو اثر الشعور بالتضامن داخل الجماعة المنظمـــة تنظيما واضح المعالم فى تعيين سلوك الفرد ؟

ما هى الآثار التى تترتب على عضوية الفرد فى جماعة منحرفة ؟

ما هى طبيعة الثقافة الاجرامية ؟ وكيف تنشأ ، وكيف تنمـــو وتتطور ، وما العوامل الكفيلة بالقضاء عليها ؟

هذه الاسئلة وكثير غيرها يهتم بها أبلغ الاهتمام الباحثون فى ديناميات الجماعة group dynamics وفى الســــلوك الاجرامى . وبعد ، ان رواية العيب – مثلها فى ذلك مثل رواية الحرام – ليوسف ادريس ، تعدان بحق اضافة بالغــــة القيمة والاهمية للأدب المصرى المعاصر .

السيد يس

(١) يطلق علماء الاجتماع على هذه الظاهرة مصطلح Anomie الذى كان أول من ابتدعه عالم الاجتماع الفرنسى دوركايم ثم نقل عنه بعد ذلك وذاع استعماله ويعرفه ليمرت بأنه « الافتقار الى مستويات خلقية للحكم على السلوك » .

Lemert, E., Social Pathology, N.Y. : 1951.

فصل من الغابة المقدسة

قصة طويلة بقلم الكاتب النيجيري

انيورا نزيكوي

هذه القصة هي اول انتاج لمؤلفها ..

ورغم ذلك فقد قال عنها الناقد الفنى لجريدة « لندن صنداى تايمز » انها اصيلة .. ومثيرة .. وطريفة ..!

والمؤلف « اونيورا نزيكوى » من المثقفين الافريقيين الجدد .. هؤلاء الشبان المتوثبين الذين يقع على عاتقهم عبء ثقيل.. هو عبء الملاءمة بين التقاليد الافريقية الراسخة في الارض منذ بدأت الحياة الانسانية في القارة .. وبين الثقافة الاجنبيـــة الوافدة بما فيها من تناقض مع الواقع الافريقى ٠

وقد ولد « اونيورا نزيكوى » سنة ١٩٢٨ في كافانشــــان بنيجيريا ٠٠ اى في قلب منطقة قبائل الايبو ٠٠ حيث التقاليد القبلية ممتدة الجذور ٠٠ يرضعها الطفل مع لبن الام منذ ترى عيناه النور ٠ وبعد أن اتم تعليمه في مدارس الارســـاليات الغربية عمل مدرسا بموطنه ٠

واخيرا هجر التدريس والوطن ٠٠ وذهب الى لاجوس العاصمة حيث عمل محررا في مجلة « نيجيريا مجازين ٠

ومن وحى الصراع بين القديم والجديد ٠٠ بين الاصل المألوف والوافد الغريب ٠٠ كتب هذه القصة التى نعرضها اليوم والتى نشرت سنة ١٩٦٣ بلندن ، ممهدين لها بمقدمة لازمة عن حقيقة هذا الصراع الذى يدور اليوم في القارة وخاصة في مناطقهـــا الواقعة جنوب الصحراء .

●

مسكين هذا الشاب الافريقى المثقف ٠٠ انه حائر ٠٠ موزع القلب والعقل بين امرين لايستطيع منهما فكاكا . الاول هـــو هذه التقاليد التى ولد ودرج عليهـــا وانحدرت اليه عبر آلاف السنين يسلمها كل جيل لما يليه من أجيال ، ويلقنها الاب لولده والام لابنتها ، والتى تكون في مجموعها جزءا هاما من الثقافة الافريقية المعاصرة .

والامر الثانى هو الثقافة الغربية التى تلقاها في المـــدارس والكليات التابعة للارساليات التبشيرية ، والتى لاتعنى بشىء

قدر عنايتها باضفاء كل امجاد وهالات الاعجاب على حضارة أوربا وثقافة اوربا ، وفى نفس الوقت تحقير التقاليد والعادات الافريقية واظهارها كمجموعة من الطقوس التى تتنافى مع العقل والمدنية .. بل انها تظهر افريقية قارة بلا ماض ولا ثقافة .. وانها لاشىء بدون اوربا ..

أما الريف واهله الذين لم تتوفر لهم مثل فرصه فى التعليم وخاصة منهم هؤلاء الذين مازالوا يعيشون فى القرية .. فانهم لا يعانون تلك الحيرة وهذا التمزق .. فقد ولدوا وسط التقاليد وعاشوا بينها حياة متصلة لا انقطاع فيها ، ولم يتسرب الى اذهانهم ما يهز ثقتهم فيها وايمانهم بها ، فتشربوها فى عقولهم وقلوبهم . وسرت مسرى الدماء فى عروقهم ، ومدنية الغرب لم تصل اليهم فكرا يحرك العقل ، أو فلسفة ومذاهب تقلق الضمير ، وانما وصلتهم على شكل سيارة او دراجة أو آلة ما قد عجبوا لها اول الامر كيف تسير وتعمل ، ثم مالبثوا أن الفوها بل ركبوها وقادوها . فليس هناك اذن صراع فكرى قوامه الخجل من القديم القريب والرغبة فى الحديث الغريب ، وبالتالى فليس هناك انفصام فى الشخصية - حتى دعوات المبشرين لاتقلق لهم بالا .. لان عندهم من العقائد والآلهة والفلسفة الخاصة المتوارثة ما يملأ حياتهم وما هم مقتنعون به اشد الاقتناع .

وقد صور كاتب افريقى من الكاميرون هو « مونجو بيتى » عقلية هؤلاء البسطاء السعداء خير تصوير فى روايته حين يقول الخادم الافريقى فى الارسالية التبشيرية للقس الأبيض ردا على سؤاله عن سبب عدم الاقبال على اعتناق المسيحية الان بعكس ماكانوا يفعلون من قبل « ان قومنا حين جاءوا يهرعون اليكم أول الامر كانوا يريدون اكتشاف اسرار قوتكم .. اسرار طائراتكم وقطاراتكم وسياراتكم وغير ذلك .. كانوا يريدون فى الحقيقة كشف غموضكم ، ولكن بدلا من ذلك بدأتم تتحدثون اليهم عن الاله والروح والحياة الابدية الخالدة وهكذا .. الم تعرفوا انهم يعلمون الكثير عن ذلك قبل وصولكم الى هنا بوقت طويل ؟ »

ولكن التنازع لدى المثقفين الافريقيين بين تعاليم الغرب التى يريدون أن يحققوا عن طريقها ما تصبو اليه نفوسهم لقومهم وبلادهم من رقى وحضارة ، وبين التقاليد الباقية من ماضيهم .. يزرع الحيرة والشك فى عقولهم ويملأ بالقلق قلوبهم . تقول الشاعرة النيجيرية « مابل ايموخويد » فى احدى قصائدها :

انني اعانى ..

اعانى من البقاء معلقة فى منتصف الطريق

ولكن .. الى أين استطيع الذهاب ؟

شىء آخر يزرع فى نفوسهم القلق والحيرة .. ان المثاليات التى قرأوها فى الفلسفات والمذاهب الاوربية عندما طبقوها على سلوك الرجل الابيض الذى استعمر بلدهم .. وجدوها تأخذ طريقا مضادا - انه يتكلم فى كتبه عن المسيحية وعدالتها وحبها للغير ومساواتها بين البشر اسودهم وأبيضهم .. ولكنهم رأوه فى بلادهم ينشر الظلم اينما حل ، ويحتقرهم فوق ارضهم ، ويظل قرونا اربعة يتخذ من أبنائهم عبيدا ورقيقا يشحنهم بالملايين ليباعوا فى الدنيا الجديدة مهدرا آدميتهم ومنكرا انسانيتهم.. وهو اليوم لاهم له الا امتصاص دمائهم والاستيلاء على منتجاتهم بابخس الاثمان . فالمثاليات التى قرأ عنها المثقف الافريقى فى كتب الغرب لم يجد تطبيقا لها فى بلاده حين كان يسيطر عليها الغربيون ، ومن هنا جاءت حيرته .

يقول الشاعر الغانى داى انانج :

ها نحن نقف ..

حائرين بين حضارتين ..

هل نعود الى الوراء ..

الى أيام الطبول ..

واحتفالات الرقص تحت ظلال

اشجار جوز الهند التى تقبلها الشمس ..؟

ام نسير الى الامام ؟

الامام .. !!

نحو ماذا .. ؟

نحو الاكواخ الحقيرة .. حيث يتكوم الرجل فوق الرجل ؟

نحو المصانع ..

لنطحن الزمن بقوة ..

فى ارادة غير انسانية ..

فى ورديه واحدة طويلة لا تتوقف ؟

ولكن ما هو الحل ؟ هل يترك الافريقى تقاليده القديمة ويقبل على العالم الجديد بكل قواه يحاول ان يطبع بها نفسه وتصرفاته والمجتمع من حوله . فيصبح اوربيا اسود .. مثل اخوانه فى امريكا الشمالية الذين نسوا كل شىء عن افريقيا وتقاليدها وعاداتها وأصبحوا امريكيين خلصاء فى العقلية والسلوك ، وليس سبب عقدتهم - فى اللون ؟ ام يهجر هذه الحضارة الغربية ويعود مرة اخرى الى التقاليد القديمة كلها بما فيها من مساوىء السحر والشعوذة وتعدد الزوجات ؟

ان كثيرا من المفكرين الاوربيين - مثل الفيلسوف الالمانى كارل ياسبرز - يعتقدون ان افريقيا لابد أن تتخذ الحل الأول وان تخرج من هذا الصراع وقد اكتست ثوبا اوربيا خالصا ، لان اوربا هى المعلم وافريقيا هى التلميذ ، ولان العصر التكنولوجى الحديث هو من صنع اوربا .. ولا يمكن لافريقيا ان تهرب من الزمن .

ولكن اليابان تقدم لافريقيا مثالا جديدا .. فقد احتفظت بعاداتها وتقاليدها ، واخذت من الحضارة الغربية فنون التكنولوجيا وبعض نتاج العقل الغربى الذى وجدته ضرورة لها .. ثم نبذت الباقى وسارت بعد ذلك قدما الى الامام .وكذلك تفعل الصين اليوم .

وهكذا عرف الافريقى الحديث طريقه .. انه سينظر فى تقاليده القديمة وينتقى منها خيرها ، ويحيى هذه التقاليد من جديد .. وفى نفس الوقت لن يأخذ الثقافة الغربية على علاتها بكل ما فيها من زيف وغرور ، وتكالب على الماديات ، وصراع وحشى فى سبيل السيطرة والاستعلاء .. وانما سيأخذ منها العلوم التى تساعده على استغلال ثرواته وأرضه وتسهل امامه الحياة ، وسيأخذ المذاهب الفكرية والفلسفات التى تسعى

بالبشر نحو الخير ، وتحقق لهم عدالة اجتماعية ، وتقرب ما بينهم من فروق ، وتعطي لكل منهم قدر جهده وعمله .. وسيصنع من الاثنين مزيجا طيبا يبني به مستقبل قارته ومجد وطنه . لن يقلد تقليدا أعمى ، ولن ينبذ ماضيه كله ، ولن يصبح اوربيا أو أمريكيا أسود .. ولكنه سيصبح افريقيا خالصا ، ولكن في نفس الوقت افريقيا متفتح العقل والوجدان ينبض بالحياة والحرية والانطلاق ، وتتفجر بلاده بالرقي والحضارة .. والافريقية .

في أول مؤتمر عالمي للكتاب الزنوج عقد في باريس (عقب الحرب العالمية الثانية) قال الشاعر الزنجي العظيم ايمي سيزار :

« انهم يقولون لنا اختاروا بين الولاء لتراثكم بما فيه من تأخر .. وبين التقدم والانهيار . واجابتنا هي ان الحياة ـ واقول الحياة وليس الفكر المطلق ـ لاتعرف ولا تقبل هذا الخيار . وليست المجتمعات السوداء وحدها هي التي تواجه مثل هذه المشكلة .. بل انه في كل مجتمع توجد دائما حالة توازن في حاجة دائمة الى اعادة صنعه ، وكل جيل هو الذي يعيد صنع هذا التوازن بين القديم والجديد . ومجتمعاتنا السوداء وحضاراتنا وثقافاتنا لن تفلت من هذه القاعدة . فنحن نعتقد أنه في الثقافة الافريقية القادمة ستكون هناك عناصر جديدة عديدة ، عناصر مستوحاة ـ اذا كنتم تحبون ذلك ـ من اوربا ولكننا نعتقد ايضا أنه ستبقى في هذه الثقافة عناصر تقليدية كثيرة . انني ارفض الاعتقاد بان الثقافة الافريقية في المستقبل لن تقبل التقاليد الموروثة على الاطلاق . ولكي اوضح ما قلته ، اسمحوا لي ان احكي لكم قصة قصيرة توضح ما وصفه علماء الاجناس بالانهيار الثقافي ، وقد حدثت هذه القصة في احدى جزر هاواي .. فبعد اعوام من اكتشاف كوك للجزيرة مات الملك وحل مكانه شاب صغير هو الامير كاميهاميها الثاني . وبما أنه كان قد تشبع بالافكار الاوربية فقد قرر الغاء الديانة الموروثة ، وتم الاتفاق بينه وبين الكاهن الاعظم على اقامة حفل كبير يحطم خلاله الصنم الكبير بهدوء ثم تلغى الآلهة الموروثة . وفي اليوم المحدد وبناء على اشارة من الامير .. ألقى الكاهن الاعظم بنفسه على تماثيل الآلهة وحطمها وداسها بالاقدام بينما سمعت صيحة عظيمة تقول « لقد تحطم الصنم الاعظم » وبعد عدة سنوات رحب اهل هاواي بالديانة المسيحية والبعثات التبشيرية . والنتيجة معروفة .. انها اكثر الحالات التي نعرفها عن الاشراف الثقافي الذي يمهد الطريق للعبودية . ونحن نسأل : هل هذا هو ما يريدونه منا .. أن ينبذ الشعب ماضيه وثقافته ؟ وأنا اقول ببساطة أنه لن يكون بيننا كاميهاميها الثاني » .

هذه القصة

والحيرة بين القديم والجديد تنعكس في الادب الافريقي الحديث .. فكتابه يكابدون هذه الحيرة في حياتهم اليومية ، وهم يدورون كل لحظة في دوامة الصراع بين التقاليد الافريقية والتعاليم الغربية .. ثم يعكسون هذا الصراع فيما يكتبون . ولذلك نجد ادبهم مفعما بالصدق والقوة .. يهزك هزا .. ويبلغ في نفسك أعمق الاعماق ، وقد تفتقد في أعمالهم شيئا من « التكنيك » كما يقولون .. أي القواعد الفنية لكتابة القصة او المسرحية او القصيدة .. ولكن الصدق الذي ينضح به العمل ينسيك هذا « التكنيك » .

شيء آخر تحس به في اعمال هؤلاء الافريقيين المحدثين .. هو انهم يكتبون تجارب ذاتية وقصص للكاتب نفسه ، ولذلك فهي غالبا ما تكون مكتوبة بصيغة المتكلم « أنا » . ان معظمهم لم يحاول أن يسجل تجارب غيره ، فهم في اول الطريق .. والاديب في بدء تجاربه الفنية لايجد اصدق من تجاربه الذاتية يسجلها ، ويساعده هذا على الانطلاق والتعبير الجيد النفاذ بل كثيرا ما يحتفظ لنفسه في العمل الفني بنفس مهنته الحقيقية .. وكل ما يفعله هو تغيير الاسم .

وهذا تماما ما فعله مؤلف هذه القصة الطويلة التي نعرضها اليوم .. فبيتر بطل القصة بدأ مدرسا وانتهى صحفيا مثل مؤلفها « أونوورانزيكوي » وكلاهما ولد وعاش في جنوب نيجيريا .. ساحل العبيد كما كان يسمى في القرن الماضي لكثرة ما اختطف من اهله وحمل رقيقا الى الارض البعيدة .

ونحن في أول القصة مع بطلها الشاب يحضر احدى الحفلات التي أقيمت لتكريم ملك شعب « الاوبي » المقدس قبل ان يسافر الى اوربا . ومملكة « الاوبي » تقع في الاقليم الغربي من البلاد ولا تزيد مساحتها على عشرين ميلا مربعا ، وابتعاد الملك عن شعبه وقصره يعتبر خروجا على التقاليد المعتادة .. ذلك أن ملك « الاوبي » مطالب بحكم التقاليد أن يقدم في الصباح الباكر من كل يوم بالنيابة عن شعبه مجموعة من النذور والقرابين للآلهة بعد ان يعزف السلام الملكي بزوج من القارع الخشبية .

ولقد اتخذ المصطفى جانبا من الحفل ولم يشترك في الرقص .. بل جلس يحتسي شراب الكولا الوطني وهو يفكر في الطريقة التي سيحيي بها الملك عندما يتقدم اليه هؤلاء الشباب من مختلف الطبقات والاجناس الذين يحفل بهم المكان .. هل يسجد امامه على قدميه ويديه لامسا الارض بجبهته وهو يصيح « ايجوى Igwe » كما تقضي بذلك التقاليد .. أم يحييه بانحناءة خفيفة على الطريقة الاوربية ويخاطبه بقوله « يا صاحب السمو » ؟

وهكذا يصدمنا منذ بداية القصة الصراع بين التقاليد الافريقية والتعاليم الاوروبية . والبطل نفسه ينبئنا أن التقاليد الافريقية اصيلة في نفسه رغم تعليمه الكاثوليكي في مدارس التبشير الاوربية وذلك بفضل تعاليم عمه « أنويا » الذي اشرف على تربيته .

ويحدثنا عن العم « أنويا » فيقول انه كان « جلدا على عظم » تبدو العروق نافرة تحت ابطه كأسلاك البرق ، وله صوت عميق عذب ، ويفضل دائما أن يجلس على فراء عنزته بعد ان يفرشه على الارض . والجلوس على فروة العنزة كان الامتياز القبلي الوحيد الذي ظل يتمتع به حتى مات منذ سنوات عشر وبالرغم من أنه لم يستفد من التقاليد .. الا أنه كان يشعر بالسعادة حين يحرص عليها .. ولذلك نشأ ابن اخيه على احترامها وتقديرها . وهنا يتذكر صاحبنا أن عمه « أنويا » كان قد بين له أن قواعد البروتوكول حين مقابلة الملك تقضي بعدم ارتداء اى غطاء للرأس ، ولذلك يسرع بخلع قلنسوته ووضعها في جيبه .

وتطوف الخواطر فى رأسه حين يرى الرقص فى الحلبة ، ويتذكر حديثا دار بينه وبين رئيس الكتبة فى جريدته حين ساله هذا عن السبب فى عدم اتخاذه صديقة . وفى اجابته يعرض صورة الرذائل التى تفشت فى مجتمع جنوب نيجيريا :

ـ انه امر من الصعوبة بمكان .. فلا استطيع ان اتخذ صديقة من بين المتزوجات او العاهرات والا تعرضت للقتل على يد الازواج او للاصابة بمرض خبيث . ولا استطيع ان اتخذ صديقة من بين الفتيات العاملات او التلميذات لان ذلك سيكلفنى الكثير من المال فضلا عن انها ستجعل الجميع يعتقدون اننى خطيبها لم تبذل بعد ذلك نفسها لكل من تريد ، وعندما يقع المحظور تلقى المسئولية على رغم اننى برىء مما حدث كل البراءة كما اننى لا اريد ان يكون لى ابناء غير شرعيين يا صديقى ، ولا اريد ان الوث سمعة اسرتى . واخيرا تذكر ان لى اخوات لا اقبل ان يكن صديقات لاحد .

ولكننا نعلم بعد ذلك ان هذه البراءة من صديقنا الشاب وهذا التعفف عن الخنا كما يقولون لم يخل من شائبة .. فان له صديقة تدعى « أوبياجيلى » وقد اثمرت العلاقة بينهما طفلا لم يتردد فى نسبته اليه واعطائه اسمه . وان كان يرفض الزواج منها لانها ليست من شعب الاوبى الذى ينتمى اليه .

ولقد تعرف بيتر بصديقته « أوبياجيلى » فى ظروف جد غريبة . كان له صديق قد بلغ مرحلة الشيخوخة يدعى «أجباتا» وفجأة مرض « اجباتا » مرضا شديدا أصبح فيه على شفا الموت . ولكن فترة احتضاره طالت واخذ يهذى فى غيبوبته بكلام خطير دل على أنه قد مارس السحر الاسود واستخدمه فى ايذاء الكثيرين . ولما امتدت فترة عذابه دون أن يموت .. امرهم عمرض المستشفى الذى كان يعالج فيه والذى كان خبيرا بمثل هذه الحالات ان يعيدوه الى منزله ثم يقلبوا البيت رأسا على عقب بحثا عن الطلسم الذى يمنع عزرائيل من اداء مهمته !! وقد فعلوا ذلك .. وبحثوا ونقبوا دون جدوى . واخيرا يفيق المريض من غيبوبته ويأمرهم بالبحث تحت فراشه . وكان الفراش محاطا بالواح خشبية من كل جانب تصل بين حوافه وبين الأرض وتجعل الفراغ تحته يبدو كصندوق مغلق لا يعرف احد مابه . ولما فتحوا هذا الصندوق وجدوا مزقا من القماش ذات الوان سوداء وحمراء وصفراء تتدلى اسفل الفراش حتى الارض وفى نهايتها علق قلب ماعز مازال طازجا يقطر دما وينبض بالحياة ! وتحت القلب حفرت حفرة صغيرة فى الارض تتجمع فيها الدماء المتساقطة . وقال المحتضر بصوته الواهن :

ـ هل ترون قطع القماش ..؟ ان القلب المعلق بها هو قلب الماعز الذى احتفظ به حيا فى المطبخ . وسيظل الامر فى نظركم يثير الدهشة والعجب .. كيف امكن انتزاع القلب بعيدا عن جسد الماعز وان يبقى الاثنان على قيد الحياة ؟! ان قوتى هائلة ، واستطيع ان اطلعكم على سرها .. ولكنكم مازلتم صغارا وسوف تسيئون استعمالها ، ان القلب الذى ترونه امامكم معلق هكذا فى مكانه هذا من قبل ان تولدوا !! وسكت الرجل المحتضر برهة ليلتقط انفاسه ثم قال « اننى متعب ، واريد العودة الى بيتى .. الى مستقرى الاخير . اقطعوا القماش » . وكانوا يقفون مشدوهين من هول ما يرون ومايسمعون لكن الرجل كرر امره فاقبل احدهم وقطع القماش واذا بالمحتضر يشهق شهقة هائلة ثم تميل راسه وتخمد أنفاسه الى الابد .. وفى نفس الوقت يسمعون صرخة مدوية من الماعز المحجوز بالمطبخ ، وعندما يهرعون الى هناك يجدونه هو الاخر ميتا !!

هل السحر الاسود من تقاليد الريفية ؟ يقول الكاتب انه كان موجودا حين كان الجهل يسيطر على العقول . ولكنه الان قد انتهى .. قد مات بموت « أوجباتا » رمز الجهل .. ورمز العجز الذى يلجأ الى الشعوذة .

وقد تعرف بيتر بصديقته أوبياجيلى فى بيت صديقه الميت، وخرجا بعد ذلك ليدعوها الى شراب ، ولتتوطد بينهما علاقة غير شرعية تثمر ابنه الطفل الذى اعترف ببنوته ولكنه رفض الزواج بامه .

ونحن نرى من احداث القصة ان بطلنا بيتر قد ترك وظيفة التدريس التى عمل بها فى قريته وهجر هذه الى العاصمة « لاجوس » حيث اشتغل بالصحافة لسبب رئيسى هو تلك الالتزامات العائلية التى كان عليه أن يؤديها لافراد العائلة كلهم . فالعائلة فى القرى الافريقية افرادها جميعا شركاء على الشيوع فى دخل اى فرد منها . لايستطيع ان يحتفظ لنفسه بشىء مادام هناك من يحتاج الى هذا الشىء من اقاربه . وقد وجد صاحبنا بيتر ان مرتبه من التدريس يذهب بددا ويستولى على معظمه اقاربه المحتاجون .. ولهذا استقال وهاجر بعيدا عن العائلة والقرية جميعا الى المدينة لينجو بدخله من هذه الاشتراكية البدائية الطيبة .

وبعد خمس سنوات من وقت مغادرته للقرية .. يعود بيتر اليها فى اجازة طويلة . ويقابله الاهل بود وترحاب ولا حديث لهم معه الا عن زواجه الذى يجب أن لايتأخر عن ذلك فقد بلغ الثلاثين .

ومنذ الوقت الذى قبل فيه ان يبحثوا له عن زوجة .. يبدأ صراعه الحقيقى مع التقاليد الافريقية .. ففى الريف لا فى المدينة تعيش هذه التقاليد وتصبغ حياة كل انسان .

وبدأت الترشيحات تتوالى عليه خاصة وقد علموا أنه احضر معه من النقود ما يكفى لدفع المهر . ويعرض عليه عمه «اوكوكاليا» الزواج من زوجة أبيه التى توفى عنها وهى بعد صبية صغيرة .. وقد نمت الان واصبحت فتاة ناضجة . ولكن بيتر يقول انها مسئولية ابن عمه ان يتزوجها ويجيبه العجوز « ان ابن عمك يعمل الان بالمحاماة ، وقد تزوج من امرأة على جانب كبير من الثقافة بعد ان رفض الزواج من الفتاة لانها لم تزد فى تعليمها من الصف الخامس الابتدائى »

ـ وما يمنعه من ان يتزوج اثنتين ؟

ـ ولكنك تعلم ان اغلب المحامين لا يتزوجون اكثر من واحدة.

ـ ولكن ما يحملك على ان تطلب منى انا بالذات الزواج من ارملة ابى ؟

ـ هكذا تقاليدنا يابنى . فضلا عن ان زواجك بها سيوفر عليك دفع المهر .. ستوفر عشرين جنيها !

ولكن بيتر يرفض هذا التقليد الذى يجعله يرث اباه فى زوجته .. وعندئذ يكلف عمه زوجاته الثلاث بالبحث عن زوجة لابن اخيه بين بنات شعب الاوبى . وتنهال عليه الاقتراحات ، ويذهب ليرى الفتيات المرشحات من بعيد وهن يخرجن لاعمالهن

او لمدارسهن . ولكن تقف العقبات فى طريقه .. فهذه يصر اهلها على ان تكمل تعليمها اولا .. وهذه قريبة له حتى الدرجة الرابعة وبذلك لا تحل له .. وهذه يجرى السحر الاسود فى عروق افراد اسرتها حتى يخشى اعضاء اسرته ان تاكل اولادهم جميعا !!

واخيرا يعثر على ضالته المنشودة .. مدرسة شابة تدعى « ميكا » حلوة عادلة ، وفيها جاذبية لا يستطيع منها فكاكا . ويشاهدها وهى ترقص وسط الفتيات فى احد المآتم (والمآتم فى جنوب نيجيريا مناسبات هامة للرقص تستعرض فيهــــا الفتيات مهاراتهن فيه) فيجدها اخف الجميع حــركة وارومهن عرضا .. تبدو كملاك « أسود » يحلق وسط الحلبة والجميع حولها لاشىء . وهو يقف امامها مشدوها .. ثم يمنحها« النقوط » هالالا .. عشرة شلنات كاملة !! ويحصل منها على موعد بزيارته فى منزل عمه . ثم تتعدد بينهما اللقاءات ، ويعرض عليهـــا الزواج فتقبل .

ولكن لابد اولا من عرض الامر على مجلس الاسرة حتى يوافق ويجتمع المجلس برئاسة « الاوكبالا » أى رئيس العـــــائلة الروحى . وبعد شرب الكولا يعرض عليه الموضوع للمناقشة .. بادئا حديثه بتوجيه التحية لكل شخص من الحضور . ويرحب المجلس بزواج « ابن الاسرة الذى لم تستطع فتيات المدينـــة اغواءه » ويتمنى له ان يعود اخر المطاف الى موطن الاجــــداد ويشيد فيه منزلا يقيم به ، وان يحصل على لقب « اوزو » ارفع القاب الديانة الوثنية التقليدية . ولــكنه يكلف أحـــد اعضائه بان يجمع كل المعلومات الممـــكنة عن الفتاة واسرتها . ويحدد موعد الاجتماع التالى « عندما تصبح اشعة الشــمس رطبة ناعمة » .

وفى الاجتماع التالى لمجلس الاسرة يعلن العضو بتقريره .. ان الفتاة واسرتها لا غبار عليهما ، ولكن شخصين آخرين يريدان الزواج منها . ويقول « الاوكبالا » انه لاضرر من المحـــاولة « فالماء الذى يشربه الانسان لايتدفق بجانب فمه » ، ويختـــار المجلس ثلاثة من اعضائه لمقابلة والد الفتاة .

ولكن عقبة جديدة تضعها التقـــاليد فى طريقه .. عقبة خطيرة هذه المرة . ففى لقاء مع الحبيبة « ميكا » تخبره انه رغم موافقتها على الزواج منه حين سألها والدها فى ذلك .. فقد انباها بعدم استطاعته تزويجها من « بيتر » لان هنـــاك لعنة تحلق فوق راسها من قبل ان تولد .. لعنة لا تقتصرعليها فقط بل ستلحق بمن يتزوجها ايضا . فمنذ خمسة وعشرين عاما وامها حامل بها .. تشاجرت الام مع بائعة اقمشة حول ثلاثة جنيهات لمن صفقة اشترتها اذ ادعت الام انهـــا دفعت الثمـــن وانكرت المراة ذلك ، وتعاركت الاثنتان ولعنت البائعة ام « ميكا » هى والجنين الذى تحمله ، وذهبت الى معبـــد الاله الاكبر « ايبى اوشا » لتثبت اللعنة . وعنـــدما عادت ام ميكا الى المنزل اكتشفت انها نسيت الجنيهات الثلاثة تحت الوســادة ، فعادت الى البائعة واعتذرت لهـــا .. ولكن هذه رفضت قبـــول الاعتذار او النقود واخبرتها بامر تثبيت اللعنة عليها وعـــلى الجنين بواسطة الاله الاكبر « ايبى اوشا » ..!!

اصطدام جديد خطير لبيتر المثقف مع التقاليد .. فالامر يتعلق بمن أحب وبمن اختارها لتكون زوجته . فماذا يــكون موقفه ؟ هل يتحدى هذه اللعنة المزعومة ويصر على الزواج .. ام يستسلم ؟

لقد استسلم بيتر فى الحال .. لم يناقش .. لم يعارض .. واثبت بذلك ان الجذور العميقة فى نفسه التى تشده بماضيه وتقاليده اقوى من العقل والمنطق والثقافة .

ويحاول بمساعدة عمه « اكوكاليا » رفع هذه اللعنة ويذهبان معا الى القرية البعيدة التى ما زالت المراة البائعة تعيش فيها . وتقبل هذه بعد الحاف من زوجها ان ترفع اللعنة بشرط ان تسترد الجنيهات الثـــلاثة . ثم يقابلون كاهن الاله الاكبـــر « ايبى اوشا » الذى يجمع مجلس الـكبار – كبار فى السن – الذين يساعدونه ، ويستشيرهم فى الامر بعـــد ان يلقى عليهم خطبة يبين لهم فيها قوة الاله الاكبر ، وكيف حاولت الحكومة محاربة هذه العقيدة ولكنها فشلت لان « ايبى اوشا » يستطيع ان يدافع عن نفسه ضد الموظفين المخربين الفاسدين . وأخيـــرا يطلب من بيتر ان يحضر له يوم الحفل الذى سيقام لرفـــع اللعنة .. بقرتين لونهما أبيض ، وديكا ابيض ، وثلاث قطع من ذوات الستة بنسات ، وثلاثا من ذوات الثلاثة بنسات ، وثلاثا من ذوات البنس الواحد ، وثلاثا من ذوات النصف بنس ، وثلاث ريشات من ذيل ببغاء ، وقطعة من الطباشير الابيض ، وسبتا من ثمار الـكولا ، وياردة من القماش الابيض !!

ما أشبه هذه الاشياء بما تطلبه « كودية الزار » عنـــدما حين تحاول ابعاد « شـــمهورش » او اية روح شريرة تتقمص شخصا معينا !! انها افريقيا فى كل مكان .

ويكلفه شراء الاشياء السابقة ستين جنيها كاملة . ويقـــام الحفل فى جوف غابة بعيدة حيث توجد ساحة متسعة تغطيها اغصان الاشجار المتشـــابكة كانها قبة خضراء ، وفى منتصف الساحة توجد مجموعة من الاشجار احيطت بقماش اسود ومن بعيد يوجد المذبح ثم قدس الاقداس ، وحول الساحة وضعت اكوام عالية من ممتلكات هؤلاء الذين ماتوا بسبب لعنة « ايبى اوشا » .. ملابس واجهزة راديو وثلاجات وآلات وغيرها كثير مما يساوى ملايين الجنيهات .. وضعت كلها لتصدأ وتفسد دون ان يستفيد منها احد ، ان هذا المكان هو معبـــد الاله الاعظم ..!!

وبعد طقوس عديدة معقدة .. يعلن الكاهن وهو يرتدى قناع الاله .. زوال اللعنة .

ان افريقية لم تتخلص من عقائدها ودياناتها الوثنية .. فهى تعيش جنبا الى جنب مع الديانات السماوية بل ان هـــذه الديانات جميعا قد اختلطت تعاليمها بعضـــها ببعض واصبح لاحرج على الافريقى ان يكون مسيحيا او مسلما ثم يدين بالولاء والخضوع لاله اخر من تلك الالهة التى لا حصر لها والتى ورث عبادتها من اجداده القدماء . لقد تأقلمت الديانات فى القارة ومزجها الافريقى بتراثه وفلسفته عما وراء المادة ، ووضع للاله الواحد الاحد مسميات جديدة اهمها انه هو الاله Bon Dieu وهو خالق هذا العالم ولكنه على ارتفاع عظيم فوق الانسان .. حتى انه لا يهتم به .. !! انه بعيد جدا ، اما الالهـــة الاخرى فهى مســـاعدة الاله الاعظم ، انهـــا مثل القديسين Saint او الملائكة anges فهى القريبة من الانسان الا انهـــا ليست طيبة تماما كما انها ليست شريرة تماما .. انها مثل

القلب الانسانى ، وهى يمكن أن تمتلىء بالشك وبالاحتقار وبالحقد وبالغضب وبغير ذلك من العواطف والانفعالات التى تعتمل بها نفوس البشر .

ولكن المقام ليس مقام الحديث عن فلسفة الافريقيين فى الدين .. فلنعد الى قصتنا .

يعود بيتر وعمه الى قريتهما سعيدين ، وسرعان ما تتم اجراءات الزواج على الطريقة الافريقية .. مدعوون كثيرون ، ومذبح يقام فى بهو منزل والد العروس عليه ايقونات الالهة التى تحرسه وتحرس اجداده ، وأسئلة كثيرة للعروس تشرب بعدها رشفة من كأس ثم تعطى الباقى للرجل الذى اختارته اعلانا لقبولها الزواج منه ، ويدفع العريس بيتر المهر المعتاد وهو مبلغ العشرين جنيها ، ويقبل ان يتم الزواج بعد ذلك على الطريقة المسيحية ايضا حين تلحق به العروس فى العاصمة « لاجوس » .

ففى افريقية نوعان من مراسيم الزواج .. فهى اما مراسيم تقليدية تتم طبقا للعادات القبلية القديمة ولا تكلف الكثير ، واما مراسيم مسيحية تتطلب طقوسا خاصة فى الكنيسة ومظاهر معينة ونفقات باهظة ولكنها أكثر احتراما وأوثق للزواج رباطا .. ولذلك فان العائلات المحترمة تصر على ان يتم الزواج بالكنيسة بعد اجرائه طبقا للتقاليد القديمة .

ولكن هناك شيئا غريبا فى الحفل ..!! ان بين الحاضرين يوجد « ايكم اونو » .. ذلك الرجل الذى بلغ الخامسة والاربعين ويشغل وظيفة كبيرة بالاقليم والذى سبق ان تقدم لخطبة « ميكا » ولكنها رفضته لانه متزوج باربع زوجات ، ولذلك فقد غضب واعلن انه سينتقم . ووجه الخطورة فى حضوره انه يشتغل بالسحر الأسود .. فهل هو يدبر شيئا ..؟ انه سعيد كما لو كان هو العريس نفسه ..! فهو يضحك ويرسل الدعابات ذات اليمين وذات الشمال ، ويهنىء العروسين باستبشار ..!! فهل تحول فجأة الى ملاك ونسى غضبه وتهديده ؟

وفى اليوم التالى يعود بيتر الى لاجوس .. فقد انتهت اجازته . ولكن ما ان يمضى عليه هناك اسبوع حتى تصله برقية تقع عليه وقع الصاعقة .. انهم يطلبونه فى قريته لان « ميكا » قد ماتت فجأة ..

ويفقد رشده ولا يدرى من امره شيئا ، ولكنه يتمالك ويطير الى قريته وقد هده الحزن وتاق الى معرفة السبب . وهناك وجد فى انتظاره خطابا منها تركته قبل وفاتها او بالاحرى قبل انتحارها . لقد ظهر لها فجأة شبح والدها ، واخبرها ان اللعنة مازالت تحلق فوق راسها لان الحجر الابيض .. الحجر المقدس للاله « ايبى أوشا » قد نقل من مكانه بالمعبد قبل اقامة الحفل هناك وانها بذلك ستتسبب فى مقتل زوجها ليلة الزفاف .

وفضلت المسكينة ان تفتدى زوجها الحبيب بحياتها .

وبعد اشهر مات « ايكم اونو » وفى مرض الموت اعترف انه بسحره الاسود استطاع نقل حجر الاله من المعبد لينتقم من ميكا بعد أن رفضته زوجا لها .

وهكذا سقط غصن نضير من الغابة المقدسة .. من افريقيا

وسجل الادب الافريقى قصة جديدة من قصص التضحية فى سبيل الحب .

وسجل ايضا مرحلة جديدة من مراحل الصراع الدائم فى القارة العذراء بين التقاليد الباقية والثقافة الوافدة .

وفى هذه القصة انتصرت التقاليد ..

ولكن .. هل ستنتصر الى الابد ؟

عرض وتعليق : عبد الرحمن صالح

المسرح فى مفترق الطرق

تأليف جون جاسنر

لقد مضى على وجود المسرح الحديث زمان طويل ... اذ انقضت مائة عام او تزيد منذ بدايات النزعة الطبيعية فى فرنسا وانجلترا ، كما مرت ثمانون سنة منذ نشرت مسرحية « بيت الدمية » لابسن . ولم تتمتع مرحلة مسرحية فى عصر آخر بمثل هذا التاريخ المستمر على نطاق مماثل طيلة مثل هذه الفترة ، فى عدد كبير من البلدان وبعدد كبير من اللغات ايضا . ولكن هذا القرن من التاريخ المسرحى قد تميز أيضا بالتوتر المستمر بين النزعة الطبيعية وبين عدد كبير من النزعات البديلة مما ادى الى التحيز الى احد الجانبين ، ولكنهما ـ التوتر والتحيز جميعا ـ قد فتحا أبواب كنوز درامية ، استطاعت أن تضاعف ثروة هذا المسرح . وعلى أى حال ، فرغم هذه الثروة الهائلة ، فان المسرح كان يقف فى مفترق الطرق فى الفترة الواقعة بين عامى ١٩٤٥ ـ ١٩٦٠ ، بل ان المسرح كان فى موقف قلق ، وغير مستقر فى كل عقد آخر من عقود القرن العشرين ، حتى ليمكن ان يطلق على المسرح الحديث اسم مسرح الازمة الدائمة .

هكذا يطرح لنا جون جاسنر ، أحد كبار النقاد المسرحيين الامريكيين ، واستاذ الدراسات الدرامية فى جامعة ييل ، قضية كتابه . وقبل ان نسأله كيف تكون هذا المفترق او « الموقف القلق غير المستقر » ، يمضى هو فيرسم لنا خريطة فنية ذكية لمجموعة الطرق المتقاطعة ، حتى نعرف موقع المفترق ، ومن اين جئنا اليه والى اين يمكن ان نتجه من بعده .

لقد خلق ابسن وسترندبرج المسرح الطبيعى فى شمال أوروبا ، منذ كتبا «البيت الدمية» ، «البطة البرية» ، «الأشباح» لابسن ، « الأب » ، « مس جوليا » لسترندبرج . وكان على الطريق الطبيعى ان يمر ببرلين قبل باريس ولندن ونيويورك .

وعلى أيديهما أيضا ، عندما كتب ابسن « براند » ، « بيرجنت » وكتب سترندبرج « الطريق الى دمشق » ، خرج الطريق التعبيرى الى برلين ليجد هناك هاوبتمان وزودرمان فى ألمانيا قبل ان يمتد الطريق الى بقية عواصم الغرب . وتشابكت الطرق بعد ذلك ، من شو الى ميللر ومن أونيل الى بريخت بل واليوت ومن سارتر الى ويليامز ، ومن هؤلاء جميعا الى بيكيت وآداموف وايونيسكو. طرق معقدة وعشرات من المصابيح الحمراء والخضراء تلتقى كلها على منصة المسرح التى يكتنفها الظلام أو تغمرها الأضواء .

ومن المعتـاد أن يلهث المسرح فى أى فترة من الزمن وراء التطورات التى تحدث فى عالم الافكار ، الا اذا قام كاتب مسرحى مجيد ، يكون شاعرا حقا فى نفس الوقت لكى يجسد تلك التطورات الفكرية وينقلهـا الى المسرح . كما أن من المعتـاد الا تبدو الافكار جديدة على المسرح الا بعد ان يتقادم عليها العهد فى كل مكان آخر .

فاذا تأملنا ثروات المسرح الحديث ، الدرامية والفكرية ، حق لنا ان نتساءل : كيف يمكن لهذا المسرح الذن أن يعيش فى ازمة مستمرة كما يقول المؤلف ؟ ونحن بهذا السؤال نطبق ما قاله لنا المؤلف فى مقدمته عن الصلة الوثيقة — الواجبة — بين الناقد وكل من المؤلف المسرحى وجمهور المسرح .. « حتى لايصبح النقد حوارا داخليا ، وحتى لايشعر الناقد بالعزلة عندما يعبر عن آرائه .. فالناقد المسؤول الكامن فى أعماق المؤلف نفسه ، والناقد المسؤول الكامن فى أعماق المتفرج ، يدفعان الناقد المتخصص نفسه الى أن يمد بصره الى الأمام حينما يفكر فى العمل الفنى المعروض»

ولننتقل الآن الى ملامح الازمة ، أو صورة المعـرك . من أكثر فصول الكتاب اهمية وامتاعا ، ذلك الفصل الذى خصصه المؤلف لكى يعرض « أشكالا جديدة للتراجيديا » بعد فصله التالى ، عن التراجيديا المعاصرة « ما ثمن المجد ! » . فهو يقول بحق ان عصرنا الحديث قد غير من وضع الانسان فى الكون وفى المجتمع . فبينما كان انسان القرون الوسطى يتوهم نفسه مركزا للكون ومحورا له بل ويعيش على كوكب هو مركز الكون الفلكى ومنطقة الشرف فيه ، ويتوهم نفسه سلالة ملائكية نكبت بالخطيئة فحق عليها التكفير وما زال أمامها طريق الصعود الى السماء مفتوحا ، ويتوهم نفسه روحا شريفة نورانية مطهرة لابد وأن يدفع عنها اغراء الشيطان ... بينما كان انسان القـرون الوسطى مصابا بهذه الحالة « النرجسية ! » جاءه كوبرنيكوس وداروين وفرويد فحطموا أوهامه جميعا وأطلعوه على حقيقتـه ومركزه « الدقيق » فى الكون وفى مواجهة ذاته . وكانت التراجيديا — الآتية عبر التاريخ من المسرح الافريقى — قائمة على مغالطـة محسوبة ، الانسان الالهى النورانى المكفر ، يصارع القـدر والشياطين ونزغات النفس دفاعا عن طهارة روحه . فهل انتهت التراجيديا « بكشف » هذه المغالطة وتصحيح معلوماتنا عنها . ان مفهوما جديدا للتراجيديا يبزغ من خلال اعمال أونيل وميـللر واوكيزى وسارتر ،مفهوما قائما على مواجهة الانسان لقوى المجتمع الحديث الضاغطة على حريته وفرديته وطموحه القديم ، وعلى مواجهة الانسان لمسؤلياته فى الكون كله ، بعد أن تحقق من وحدته فيه ، وبعد أن تحقق من أن « الملا الاعلى » قد كف عن التدخل المباشر فى أعماله وفتوحاته ومراميه . التراجيديا اذن لاتواجه خطر الاندثار فى المسرح الحديث ، بل انها تكتسب مضمونا وشـكلا جديدين ، « فطالما أن الانسان لم يتحول الى قزم عن طـريق التحليل الاجتماعى ، أو لم يتحول الى دمية فى يدالقوى الاجتماعية فان « الموضوع » فى الدراما الاجتماعية لايواجه الا القليل من خطر أن ينحط الى مجرد « فكرة » . وطالما أن الموضوع لم يتضاءل الى هذا الحد ، فليس هناك الا خطر ضئيل من أن تتحول الشخصيات الى مجرد دمى » . ونفهم نحن ، ان التراجيديا القديمة اذا كانت قد اندثرت مع اندثار اساسها «الفكرى ! » ، فان العصر الحديث يخلق مأساته الحديثة ، لأن الانسان مازال حرا أمام القـوى الاجتماعية ، أو انه على الاقل ، قادر على مصارعتها ، وفى خضم اضطراب هذا العصر واصطدام قواه ، قد يسحق انسـان ، وبانسحاقه وبمعاناته تخلق التراجيديا الحديثة ، اللحظة الحرجة هنا هى ان التراجيديا مازالت « تتخلق » .

لابد لموضوع التراجيديا الحديثة ، بمضمونها الانسـانى الجديدة من أن يؤدى الى موضوع المسرحية الاجتماعية . فمادامت مأسـاة الانسان الحديث تدور حول موقفه ازاء المجتمع ، فلابد لهذه المسرحية من ان تكون « سجلا » اجتماعيا لجوانب الصراع الدائر فى عالمنا . ورغم ان المرحلة الحرجة — موضع الدراسة — فى المسرح الحديث ، قد بدأت مع نهاية اعظم ازمـة واجهت الحضارة الحديثة ، وهى الحرب العالمية الثانية ، الا أن هـذا المسرح لم ينقل الا القليل جدا عن جوانب ذلك التوتر الـذى يخلق تقلصات الحضارة الحديثة والتواءاتها . وهنا لابد للناقد أو المؤرخ المسرحى ، من أن يذكر دائما ما استحدثه « الفـكر النظرى ، الفلسفى أوالاجتماعى ، من تحليلات ووجهات نظرليواجه بها تطورات عالم مابعد الحرب . ولكننا هنا نهتم أكثر ما نهتم بما يحدث فى المسرح نفسه ، ولعل مما يقرب شقة البعد بين الفكر النظرى والمسرح ، ان كثيرا من كتاب المسرح كانوا امامفكرين نظريين فى بداياتهم وتطورهم ، أو انهم قد التزموا فكرا نظريا — يتمتع بقدر من النضوج — حاولوا ان يعبروا عنه فى أعمالهم الفنية.ولعل سارتر ، كان ومازال ، النموذج المثالى للنوع الأول . فلو ألقينا بنظرة مـمعنة على انتاجه من «الذباب» حتى «موتى بلا قبور » (١) لاستطعنا أن نقول ان سارتر قد قطع شوطا بعيدا فى طـريق المسرحية الاجتماعية ، أو تلك الاكثر اهتماما بالمشاكل الاجتماعية المباشرة ، وان لم يكن من الممكن ان ننظر الى تلك المسرحيـات الاجتماعية بوصفها مسرحيات وجودية نموذجية مثلمـا كانت « الذباب » أو « الأبواب المغلقة » مثلا . اما النوع الثانى من الكتاب المسرحيين ، الملتزمين بفكرية اجتماعية او انسانية ، فيمكننا ان ننظر الى جيرودو باعتباره نموذجا لهم ، وليست مسرحيتـه « النمر على الأبواب » (لن تقوم حرب طروادة) ، ببعيدة عن انفعالنا . ولكن المسرحية الاجتماعية النموذجية ، والحديثة أيضا لاتبدو بالوضوح الذى تبدو به عند ميللر مثلا . ونعود فنكتفى بذكر مسرحيته « التراجيدية الاجتماعية » فى آن معا : « مـوت بائع جوال » .

ولاشك أن المسرحية الاجتماعية لابد وأن تؤدى بنا الى مسألة « الواقعية » ويهمنا هنا ان نورد نصة للمؤلف ، لاشك فى دلالته العظيمة الاهمية : « ... بينما كان مسرح القرن التاسع عشر لا يؤكد الواقعية تأكيدا متزايدا على الدوام الا لكى يحطم قيودها فى التطبيق العملى ، فان مسرح القرن العشرين ، لم « يجحد » الواقعية ويتنصل منها الا لكى يحتفظ بها بالقرب منه بصورة

جوهرية ، والا لكي يقويها بالأساليب العادية للنزعة الطبيعية ، مثلما يحدث في استخدام التعبيرية لتوسيع الدلالة الاجتماعية لمسرحية « انتظار لفتى » ، أو « موت بائع جوال » .

فبينما كان القرن التاسع عشر يواصل الصراخ المزعج باسم الواقعية ودفاعا عنها ، كان في الحقيقة يطبق « صراخه » هذا تطبيقا طبيعيا ـ والمؤلف هنا لايذكر رأيه في « صراخ ! » تشيكوف مثلا ـ أما مسرح القرن العشرين ، فهو بقدر مايتباعد عن الواقعية ـ ويكفينا ان نذكر هنا أونيل وبريخت وسارتر ـ من حيث المظهر الخارجي له ، فهو لايفتأ يمارس أكثر تقاليد الواقعية أصالة وجوهرية ان صح تعبير « تقاليد الواقعية » هذا !

وينطلق المؤلف من هذه النقطة لكي يقسم تاريخ المسرح على مدى القرن الذي عاشه « مسرح الأزمة الدائمة » الى حركتين اثنتين ، أولاهما تقود الفن الدرامي في اتجاه الواقعية ، والأخرى تبعده عنها .. « وتبلور الاتجاهان فيما بين عامي ١٨٨٠ ، ١٩٠٠ فيما يسمى بالمسرح المستقل ، ومايسمى بحركة مسرح الفن .. وقد اختار المسرح المستقل جانب الحياة اليومية وجانب النثر ، بينما تبنى مسرح الفن ، الفن الخيالي والتجارب الغريبة وشعر الدراما المسرحي » . وعلينا هنا الا نخلط بين « حركة مسرح الفن » ، وبين « مسرح الفن » في موسكو الذي أسسه ستانسلافسكي العظيم الذي كان رائدا من رواد الواقعية الحديثة على المسرح ، مع رفيقه دانتشنكو الكبير .

كان الهدف الرئيسي لقادة المسرح المستقل أو الحر ، هو خلق الاحساس بمشاكلة الواقع ومشابهته Verisimilitude وكانت نظرية الحائط الرابع هي ركنهم الركين ، وهكذا حرمت المناجاة الذاتية على المسرح ، كما حرمت مخاطبة الجمهور مباشرة .. أما قادة « مسرح الفن » الذين كان جوردون كريج وماير هولد على رأسهم ، فقد كان مسرح « الصنعة المسرحية theatre theatrical » هو هدفهم الأساسي ، هذا المسرح الذي يستند على اعادة المفهوم القديم الى المسرح والقائم على احساس الجمهور بان مايراه على المنصة ليس حقيقة وانما هو تمثيل في تمثيل ، ذلك المفهوم الذي كان الواقعيون في القرن التاسع عشر قد نزعوه من المسرح وأحلوا محله مبدأ الايهام المسرحي بالحقيقة الا أن الاتجاهين معا لم يحاولا أن يدخلا أي تعديلات على البناء الدرامي للمسرحية ذاتها بل لم يضعوا الا تغيرات ضئيلة في الانماط الواقعية السائدة في الاخراج والتمثيل . فكان أن ظلت هذه الانماط وذلك البناء على حالتها التقليدية المعترف بها ، حتى جاء بريخت بمسرحه الملحمي من ناحية ، ثم « الطليعيون » الجدد بمسرح اللامعقول أو العبث من ناحية أخرى ، ليضعوا أصول أبنية درامية جديدة وأنماطا للشخصيات الفنية لا صلة بينها وبين تلك التقليدية ، التي ثبتت على مدى تاريخ المسرح منذ بدايات الكلاسيكية الجديدة في فرنسا .

ولما كان المؤلف امريكيا فقد دفعته هذه الحقيقة الى أن يخصص للمسرح الأمريكي جانبا كبيرا من اهتمامه . بل لا نغالي اذا قلنا انه قد ناقش « مسرح منتصف القرن » من زاوية اهتمام امريكية : « فبينما كان الأمريكيون يكتشفون جيرودو وأنوي ، كان رواد المسرح في فرنسا وانجلترا ، يحولون اهتمامهم الى بيكيت وجينيه وايونسكو ، وبينما كنا على وشك ان ننهي انفسنا لاستقبال أعمال هؤلاء الاخيرين ، كان الأوروبيون يرفعون شعارات أداموف وغيره من الطليعيين « الجدد » ـ أما الحقيقة المزعجة حقا ، التي يشير اليها المؤلف ، فهي ضياع « جماهيرية » من يسميهم بأبطال الثقافة الأوروبيين من أعلام المسرح الذين عاشوا في القرن الماضي وأوائل القرن العشرين .. « حتى لم يتبق الا لاسمي تشيكوف واكيزي مثل تلك الشهرة في امريكا ، بل ان سمعة شو وابسن وستريندبرج أنفسهم تواجه مرحلة حرجة مفزعة ». الا ان مايخفف من انزعاجنا على مستوى « تفوق رواد المسرح الأمريكيين لأعلام المسرح الأوربي » ، هو أن المسرح الأمريكي نفسه قد أصبح موطنا لعدد من كبار أعلام المسرح العالمي ، فميلر واونيل ووليامز ، ثلاثة أسماء لانغالي اذا قلنا انها تحتل مكان الصدارة من قائمة كتاب المسرح العالميين الى جانب عدد قليل من الكتاب الاوربيين . ولا تقتصر ظاهرة نضوج المسرح الامريكي على الادب المسرحي (أو النص المسرحي ومؤلفيه) فحسب بل تتعداه الى مجال التكنيك المسرحي ذاته والفنون المصاحبة له .

والكتاب وان كان يبدأ بمجموعة من المقالات العامة ، التي تحاول استعراض مشاكل الدراما الحديثة منذ ظهورها في أواسط القرن الماضي ، وينتهي بسلسلة من الدراسات المركزة لأهم المسرحيات التي ظهرت في منتصف القرن (من ١٩٥٠ ـ ١٩٦٠) مارا بأهم مؤلفي هذه المسرحيات في امريكا وأوروبا ، نقول ان الكتاب وان كان يتخذ هذا المنهج التاريخي الموضوعي والشخصي في آن واحد ، الا انه يتميز بنفاذه ، أو بمحاولته النفاذ ، الى الأصول الفكرية التي تقف عليها ، أو تستقل بها كل من مشاكل الدراما الحديثة . والمؤلف أيضا بحكم امريكيته ، لايفضل أن يوصل الظاهرة الفنية الى أكثر من أرضيتها الفكرية ، في تجاهل لأرضيتها الاجتماعية ، وحتى لو اضطر الى الاشارة الى حدث تاريخي معين أو ظاهرة سياسية معينة ، ذات دلالة اجتماعية واضحة ، فضل أن يترك فضل اكتشاف هذه الدلالة لذكاء قارئه ويكتفي هو بوضع الظاهرة الفنية مع الحدث التاريخي أو السياسي بالطريقة التي توحي بارتباطهما أو استتباع أولاهما للثانية .

كلمة أخيرة عن المؤلف نفسه ، الذي يعد بحق أحد أساتذة الدراما الحديثة ، بل وتاريخ الدراما بوجه عام ، والذي يعد كتاباه : « الشكل والفكرة في المسرح الحديث » ، « المسرح في زماننا » من الدراسات النادرة العمق والاصالة ، والتي تتمتع بالشمول قدر تمتعها بالموضوعية « الفنية » الهادئة .

فالى مرة أخرى ، لنقرأ كتابا آخر من كتب جون جاسنر .

سامي خشبة

ماذا تعرف عن قانون الفضاء

تأليف شارل شومون

Que sais - je ?

LE DROIT DE L'ESPACE

par CHARLES CHAUMONT

(Presses Universitaires de France)

فى هذا الكتاب يقدم شارل شومون الاستاذ بكلية الحقوق بجامعة نانس محاولة جادة لتحديد معالم فرع جديد من القانون الدولى فى طريقه الى الظهور . والقاء الضوء على المشاكل التى يجب ان يتصدى لحلها من طريق القوانين التى سيشتمل عليها عندما تكتمل صورته النهائية .

وقانون الفضاء هو انسب مصطلح يمكن أن يطلق على هذا الفرع الجديد أى انه القانون المتعلق بالفضاء . وقد ظهرت فكرة صياغة هذا القانون نتيجة لتقدم بحوث الفضاء ومحاولة الانسان الدائبة للوصول الى الكواكب الأخرى . وهناك مصطلحات أخرى متداولة ، مثل قانون الملاحة الجوية ، الا انها لا تفى بالغرض لعدم دقتها ، فقانون الملاحة مثلا خاص بالملاحة فى الفضاء القريب من الارض .

وقانون الفضاء لم تتخذ صيغته الأساسية بعد ، لكنها فى طريقها الى ذلك حتى تفى بالمطالب العلمية الجديدة ولا سيما بعد ان اوشك الانسان على الهبوط فوق القمر او المريخ .

وقبل الحرب العالمية الأولى لم يكن القانون الجوى معروفا ، وانما ظهرت الحاجة اليه على اثر تقدم الطيران وشيوع استخدام الطائرة فى الأغراض العسكرية والمدنية ، ولا شك فى ان التسابق العسكرى بين الدول الكبرى أثناء الحرب العالمية الثانية ولا سيما فى ميدانى الطيران والصواريخ ، يعتبر الخطوة الاولى لارتياد الفضاء واكتشاف مجاهله .

وقد ترددت فكرة « قانون الفضاء » لاول مرة على لسان م. جونسون مندوب الولايات المتحدة فى الامم المتحدة ، عندما صرح يوم ١٧ نوفمبر ١٩٥٨ بقوله : « فى اللحظة الراهنة لا تعتبر دول‌العالم مستعمرة للفضاء وانماهى مكتشفة‌له» ولم يكن قد مضى بضعة أيام على اطلاق أول قمرصناعى. فى ذلك‌الوقت لم تكن‌اجهزة الفضاء سوى وسائل أولية للكشف العلمى ، الا أن دوران عديد من الكواكب الصناعية حول الأرض اثار بعض المشاكل القانونية التى تستوجب الحل ، مثلا : ما حقوق الدول التى تطلق الأقمار والصواريخ ؟ ما حقوق الدولة التى تمر تلك الأجسام فى سمائها ؟ ما حقوق الدول التى يسقط القمر او الصاروخ فى اراضيها ؟ واخيرا ما حقوق أول دولة تضع يدها على أرض جديدة ؟

وهنا تبدو أهمية صياغة قانون الفضاء : « فكل نشاط انسانى جديد يخلق منافع ، لابد ان يوضع له تنظيم قانونى خشية ان يصيبه الاضطراب والفوضى » (من خطاب‌المندوب الايطالى فى هيئة الأمم المتحدة) .

واول مسالة يثيرها البروفيسور شومون فى كتابه هى : ما المقصود بمبدأ الحرية الفضائية ؟ وما المبادىء التى تتحكم فى هذه الحرية ؟ وللاجابة على هذا السؤال يشير أولا الى الموقف‌القانونى من الملاحة الجوية ، فعندما استخدمت الطائرة كوسيلة جديدة من وسائل المواصلات دارت مناقشات شبيهة بتلك التى ظهرت من قبل عند وضع قانون الملاحة البحرية . فالدولة تتمتع بسيادة كاملة على سمائها عملا بالقانون الرومانى القديم الذى كان يتجاوز بقانون الملكية الى ما تحت الأرض وفوقها . وتعارضت آراء المشرعين فى هذا الشأن ففريق ناصر مبدأ سيطرة الدولة على سمائها وآخر نادى بالحرية المطلقة للملاحة الجوية . وفى اكتوبر عام ١٩١٩ وقعت اتفاقية باريس الخاصة بتنظيم الملاحة الجوية ، وفيها يعترف لكل دولة بالسيادة الكاملة على الفضاء الذى يقع فوق ارضها . ومن ثم أصبح لكل دولة الحق فى السماح أو عدم السماح بمرور احد خطوط الطيران او الطائرات فوق اراضيها ، وذلك لاعتبارات سياسية او عسكرية .

لكن من العسير جدا اتباع مثل هذه القاعدة فى مجال الملاحة الفضائية la navigation spatiale ، ذلك أن فكرة التحديد لا تتفق مع طبيعة النشاط الفضائى لان تجارب الدول الفضائية سوف تتابع دون قيد او شرط ، دون انتظار موافقة الدول العديدة التى ستمر القذيفة فوقها . وهذا ما حدث بالفعل بالنسبة للأقمار والصواريخ التى أطلقها الاتحاد السوفييتى والولايات المتحدة ، وحتى لو وافقت الدول على مبدأ سيادة كل منها على فضائها ، سيصبح من الضرورى وضع كثير من القواعد القانونية حتى يمكن تطبيقها على حركة الجهاز او القذيفة فى لحظات متقاربة من الزمن . مثلا عندما ترتفع ، ستنتقل فجاة من مجال القانون الجوى الى مجال قانون الفضاء ، فى لحظة يصعب تحديدها بدقة . كذلك فان كل دولة لو تمسكت بمبدأ السيادة ، سيكون من المتعذر وضع حدود بين الدول فى الطبقات العليا من الجو .

والواقع أن قرب عهد الانسان باطلاق صواريخ الفضاء جعل الدول تقف صامتةومذهولة امام روعة الكشوف الفضائيةالحديثة، اما عندما تجتمع حول مائدة واحدة لتحديد حقوقها ، فستنشب خلافات حادة حول مسائل سياسية واقتصادية واستراتيجية تتعلق بالملاحة الفضائية . لكن من الواجب أن تكون حرية الانتقال فى الفضاء مبدأ مسلما به عند الجميع باعتبار ان الفضاء ـ من الناحية القانونية ـ ليس مكانا بل مجالا للنشاط العلمى ، وعندئذ تحل فكرة النشاط الفضائى محل فكرة المناطق والحدود ، والتشريعات القانونية التى ستصاغ مستقبلا هى تنظيمات‌للنشاط الفضائى .. وما دامت الدول كافة ستتفق على تطبيق المبدأ السابق ، فمن البديهى أن تكون ثمة مساواة تامة بين الدول ـ حاضرا ومستقبلا ـ فى حرية الملاحة فى الفضاء ، والاستفادة من الفضاء الخارجى الى اقصى حد ممكن .

ويناقش المؤلف بعد ذلك مشكلة المسئولية القومية والاضرار ـ سواء فى الأفراد او الممتلكات ـ التى قد تنجم عن انفجار او سقوط القذائف أثناء صعودها او تحليقها او عودتها . ومع تطور النشاط الفضائى سيصبح من المهم جدا أن نعرف : على عاتق من تقع مسئولية تلك الخسائر ، وعلى اساس أى الشروط يمكن تعويضها ؟

بالنسبة لتشريعات الطيران تقع المسئولية فى هذه الحالة على الجهة المالكة أو المستفيدة من الطائرة الا اذا كان الضرر بسبب خطأ الضحية أو المصاب ، ومن ناحيـة أخرى فالضرر عادة ما يكون محدودا . غير أن المشكلة تختلف قليلا فى حالة النشاط الفضائى ، الذى لا يعتبر حتى الآن نشاطا تجاريا ، وبالتالى فان فكرة « المستغل » التى هى مركز القانون الجوى لا تعنى سوى الدولة التى تطلق الاجهـزة . ولما كانت الدولة وحدها ـ دون الهيئات او الأفراد ـ صاحبة النشاط الفضائى فعلى عاتقها تقع المسئولية كلها .

واذا كانت لا توجد قاعدة محددة تسمح بالاجابة على هـذه المشكلة ، فهناك عدة حلول مقترحة :

أ) من الأفضل اعتبار هذه المرحلة مرحلة اللا مسئولية ، وثمة مبررات معقولة لذلك ، وهى أن الدول الفضائية ينفقها مبالغ ضخمة وبذلها جهودا هائلة ، انما تحاول تطوير العلم فى طفرات عظيمة مما سيعود على الدول جميعا بالنفـع والخير . فلا حرج اذن من أن تقبل الدولة غير الفضائية مبدأ تعويض نفسها بنفسها اذا لحق بمواطنيها او ممتلكاتها اى ضرر فى مقابل المنافع التى ستعم الجميع ، أو أنها تتولى تعويض ابنائها عن خسائرهم التى تنجم عن سقوط او انفجار قذيفة فضائية .

ب) نظرا لعدم وجود تنظيم دولى لاطار النشاط الفضـائى وحدوده ، فان الاصابات الناتجة عن هذا النشاط يجب أن ينظر اليها على ضوء مبدأ آخرمعترف به فى القانون الدولى اى بالتمثيل .

حـ) وبعض القانونيين لا يقر الحل السابق لان ذلك المبدأ الآخر خاص بالمسئولية القانونية الكاملة . واذا لم تكن القذيفة من اجل غرض عسكرى ، فلا يمكن توجيه اتهام للدولة الفضائية لان الاخطاء التى تنتج عن قذائفها ليست مقصودة على الاطلاق . وقد يستحيل معرفة سـبب سقوط القذيفة او انحرافها او انفجارها ، وقد تتوصل الدولة الفضائية الى سر الخطأ دون أن تفشيه ، وهـذا كله يجعل الدولة دون مستوى المسئولية الكاملة ، وفى هذه الحالة تحاول الدولة ان تتنصل من أى مسئولية سواء اكانت جزئية أم كلية . ولا شك ان نوع الاصابة واهتمام الرأى العام بها ، سيلعبان دورا كبيرا فى اختيار حـل مناسب ، وبالتالى فى توجيه قانون الفضاء نحو تأكيـد المسئولية ووضع الوسائل لضمانها . ولن يتأتى وضـع تنظيم قانونى الا بعد معرفة قدرة الاجهـزة وصلاحيتها وتحديد جنسيتها .

المغزى الايجابى لحرية الفضاء :

فى ١٩ نوفمبر عام ١٩٥٨ صرح ممثل اليونان فى هيئـة الأمم المتحدة بأن الفضاء ملك للانسـانية جمعاء وفى نفس التاريخ أعلن ممثل الولايات المتحدة بأن بلاده لن تقبل وجود ملاك للفضـاء بوسعهم ان يساوموا أمم الارض بشأن نمو اقترابهم من هـذا الميدان .

●

ومن اوائل من كتبوا فى هذا الموضوع « كرول » الذى نادى عام ١٩٥٣ بفكرة « مجال عالى » دون أن يوضح كيف يكون هذا المجال غير محدود . وهناك مشرع آخر هو « شاختر » ـ الذى يعمل فى سكرتيرية الأمم المتحدة وصاحب دراسة بعنوان « من يمتلك الفضاء » التى نشرت عام ١٩٥٢ ـ وهو يعتبر أن الفضاء الخارجى تماما مثل اعالى البحار ، ملك للانسانية جمعاء .

ويرى المشرع الارجنتينى « كوستادوت » فى كتابه « الفضاء الجوى » (١٩٥٥) ان السيادة القومية تتحول الى سيادة دولية مشتركة فيما يتعلق بالفضاء ، واذا استبعدت السيادة القومية على الفضاء ، فان فكرة السيادة الارضية لا تصـبح مناسبة .

والواقع أن مبدأ حرية الفضاء يجب أن يكون ذا مضمون ايجابى ، هو اخضاع الفضاء للمنفعة العامة . ولمنع الاستغلال العسكرى للفضاء يجب أن يوضع الهدف من النشاط الفضائى موضع الاعتبار . فان الغرض المشترك لهذا النشاط لابد أن يكون المنفعة العامة اذا أريد أن تكون حرية الفضاء مؤكدة . وهذا يعنى وجود حاجة ملحة الى تنظيم دولى يهدف اساسا الى تحقيـق المنفعة العامة .

وتتميز هذه الفكرة عن غيرها بأنها تضمن المساواة المطلقة بين الدول . وقصر الفضاء على مجال الاستفادة العامة ، اجراء وقائى ضد الفوضوية التى لن تعدم ظهورها يوم يزداد عدد المتنافسين .

واول خطوة لاقرار السلم تتمثل وضع تمييز دقيق بين النشاط السلمى وغير السلمى الذى يهدف الى تنمية القوة السياسية والعسكرية او الاستراتيجية . لكن من العسير تطبيق ذلك عمليا بالنسبة للنشاط المتعدد الاهداف ، فالاقمار الصناعية مثلا سلاح ذو حدين . ومن هنا تنشأ فكرة ضرورة فرض رقابة دولية على جميع اشكال القذائف والاقمار الصناعية حتى لايساء استعمالها فى اغراض غير سلمية .

●

وأخيرا ، هل يمكن اقامة نظام قانونى للاجرام السـماوية قياسا على النظام القانونى للفضاء ؟ والجواب : نعم . فما دام مبدأ حرية الفضاء أصبح حقيقة مسلما بها من الواجب اتباع نفس القاعدة التى تنص على حرية الانتقال فى الفضاء ، ليس فقط لمنع التنافس على امتلاك الكواكب بل أيضا لان الاجرام التى تؤلف جزءا من الفضاء لابد أن تخضع لنفس المعايير . اى أنها ستصبح كالفضاء ملكا للعالم كله .

وعما قريب ستنجح القذائف فى الوصول الى القمر وبعض الكواكب الاخرى ، لهذا فمن الضرورى الا يستهدف هذا النشاط امتلاك هذا الكوكب او ذاك ، والا عد شكلا جديدا للاستعمار ، وانما يجب أن يستهدف ذلك أولا وآخرا تنمية معارف الانسان العلمية .

الا ان هذه النقطة لا تزال موضـــع نقاش . فبعض المشرعين يعترضون على مثل هذا الرأى ، لانهم يعتقدون ان من حق الدولة الفضائية ان تمتلك كل رقعة تكتشفها فوق الكواكب . وهــذا خطأ ، والا أصبح من حق كل من روسيا والولايات المتحدة ـ وهما الدولتان الفضائيتان الوحيدتان فى الوقت الحاضر ـ الاســـتئثار بالفضاء الخارجي وكل ما يكتشف من كواكب دون باقى الدول . فى حين انه من الاصوب ان تكون المنافســة بين الدول منافسة بحث واكتشاف لحقائق جديدة وليست منافسة من اجل الامتلاك . واذا كان ثمة امتلاك ، فينبغى ان يكون مسالة ثانوية ، ومن الضرورى تقييده بشروط ، اهمها السماح لباقى الدول بان تنال نصيبها من نتائج تلك الكشوف .

ويرى المؤلف فى النهاية ان معظم المشرعين يطالبون بتــاليف هيئة دولية مكونة من علماء ومفكرين وساسة واساتذة قانون من مختلف الدول للاشراف بصورة جادة على بحوث الفضاء داخــل نطاق هيئة الامم المتحدة ، لتنظيمها وتخطيط مستقبلها لفائدة جميع الشعوب . وهذا يضمن عدم السماح لاى دولة من الدول المتفوقة بان تسىء استغلال امكانياتها فى شن عدوان مســـلح أو استخدام بحوثها الفضـــائية فى نواح غير سلمية ، أو الانفراد بالمكاسب التى تعود عليها من كشوفها .

سمير عوض

رسائل جامعية

النظريات الفلسفية لدى الصوفيه فى الإسلام

فى كلية آداب جامعة الاسكندرية نوقشت الرسالة المقدمة من السيد عبد القادر محمود لنيل درجة الدكتوراه فى قسم الدراسات الفلسفية . وموضوعها « النظريات الفلسفية لدى الصوفية فى الاسلام » . وقد أشرف على البحث السيد الدكتور على سامى النشار أستاذ كرسى الفلسفة الاسلامية بكلية آداب الاسكندرية .

وموضوع الرسالة هام جدا فالاسلام انتشر فى أقطار واسعة كانت محتشدة بوثنيات ومعتقدات ، فلم يسلم التصوف من تلك الاخلاط وكان ان ظهرت مذاهب الاتحاد والحلول ، ووحدة الوجود ، بينما التصوف الاسلامى فى حقيقته لا يقر مذهبا يقول بحلول الله فى جسد انسان او فناء الذات الانسانية فى الذات الالهية . كما لا يقر القول بوحدة الوجود او أن الله هو مجموعة هذه الموجودات ، واذا أجاز المسلم المتصوف معنى من معانى الوحدة الوجودية فهى عنده وحدة الفضائل الالهية ووحدة التوجه أو المزاوجة بين الروحية والواقعية وبين الظاهر والباطن . وهنا شطط المستشرقون والباحثون من التابعين لهم حين أكدوا أن التصوف هو مذاهب الاتحاد ووحدة الوجود ، ولم يدركوا بحكم اتجاههم الروحى والعقلى أن التصوف الاسلامى قد اخذ عناصره من القرآن والحديث وعلم الكلام .

●

يقول الباحث ان ما دفعه لدراسة هذا الموضوع هو ما ذكره الاستاذ « نيكلسون » « من أن الباحثين فى التصوف وضعوا فيه النظريات المختلفة التى لا تزال قيد البحث ، ولا غرابة فى ذلك لأن العوامل التاريخية والتتابع الزمنى فى تطور الفكرة لم نقطع بها أجيبه ، وفى اعتقاد نيكلسون أيضا « ان اغفال هذه العوامل والأخذ بالقضايا العامة وحدها منهج لا قيمة له » . كما ذهب الدكتور محمد ثابت الفندى فى مؤتمر ابن سينا ببغداد الى ضرورة اعادة النظر فى الفلسفة المثالية الاسلامية . وما نتج عن محاولات التوفيق او التلفيق فيها .. فأراد الباحث ان يقوم بدراسة حرة شاملة تستوعب ما تم فحصه ودرسه وكل ما تقررت فيه الاحكام وصدرت عنه المقررات للكشف عنه والقاء الضوء عليه سعيا وراء بيان مواضع الخطأ والصواب . وما التبس فيه الحق والباطل .

والنظرة الشاملة لم تكن من ممكنات الذين بحثوا حقيقة التصوف والفوا فيه ، وارخوا له . ذلك لأن معظم من كتبوا فى القديم اما صوفية متعصبون أو متسامحون ، أو فقهاء متعسفون او فلاسفة أو أجانب غرباء على العقل الاسلامى أو مستشرقون .

●

ويقسم الباحث مناهج البحث فى التصوف الاسلامى فى ثلاث مدارس غربية .

الأول .. المدرسة الانجليزية ، ويتزعمها نيكلسون ، وقد حاولت فهم التصوف من كتبه القديمة ، ونشرها بلغتها الفارسية او العربية .. وقد ذكرت خطأ أن التصوف المنحرف قائم على الكتاب والسنة ، وقد شرحت النظريات الفلسفية فى الاسلام فى ضوء الرهبانية والنصرانية ورياضات الهنود .

الثانيـــة .. المدرسة الالمانية .. ويتزعمها جولد زيهر وفلهوزن ، وهي تحاول الكشف عن مصدر التصوف في تاريخ الفكر الاسلامى وحصر ما دخل فيه من مؤثرات بسبب اتصـــال العرب بعقائد الهند وفارس ثم اليهود والنصارى .

الثالثـــة .. المدرسة الفرنسية ويتزعمها ماسينيون ، وهي اوسع المدارس الاجنبية دراسة لانها تعني بحركة الاستشراق عامة ، وبموضـــوعات الملل والنحـــل والـــكلام ، وتخلص الى نتيجة هـــامة هي ان التصـــوف الاســلامى ، كالمسيحى ، طور ضرورى بعد المرحلة العملية للدين . في الوقت الذى ترى فيه ان التصوف الاسلامى جاء من التصوف المسيحى .

ويرى الباحث ان النظريات الفلســـفية المنحرفة لم تقف على قدميها الا في عهـــد انهيار الفكر الاسلامى الخالص وضـــياع السلطان السياسى وتمزق الخلافة . كما لم تثمر ثمارها الا في عهد الصليبيين والقرامطة والتتار واتخذت لها مكانا في العراق والاندلس لانهما طرفا الكيان العـــربى وحداه اللاصقان للتيارات المنحرفة .

●

اما منهج الدراسة فيرتكز على الموقف الاسلامى في دين الفطرة والتوحيد . ثم تطور التصـــوف الى نظريات فلســـفية من اهل السنة وغيرهم ، ثم النظريات الخـــارجة عن الروح الاسلامى ، ليصل في النهاية الى الرجوع الى . نظرية الفطرة في استواء السر والعلن . كما يقول الامام الغزالى . وماكان متصلا بالروح الاسلامى سماه تصوفا ايجابيا ، وما كان منحرفا عنه دعاه تصوفا سلبيا .

فالتصوف السلفى بدأ في الواقع من المدرسة الكلامية لدى مقـــاتل بن سليمان المتوفى سنة ١٥٠هـ والمدرسة التي تسلط عليها الكراميـــة ثم المدرسة السالمية ، وكان لها اتجاه آخر يبدأ من الامام مالك المتوفى ســـنة ١٧٩ هـ ثم ابن حنبـــــل ت سنة ٢٤١ هـ حتى يصـــل الى غايته عند الهروى الانصارى ت سنة ٤٨١ هـ .

والتصوف السنى كان في بدايته مدرســـة آل البيت ، ثم تبلور مع المحاسبى ت ٢٤٣ هـ ، وفي مرحلتـــه الثانيـة مع مدرسة الجنيـــد ت سنة ٢٩٧ هـ ووصـــل الى غايته عند الغزالى .

والتصوف الخارج رادته تيـــارات سلفية وشيعية ، واشهر اعلامه البسطامى (ت ٢٦١ هـ) في القرن الثـــالث ، والحلاج في القرن الرابع (ت ٣٠٩ هـ) والتســـترى (ت ٢٥١ هـ) ، وفي مدرسة اهل الملامة منذ منتصف القرن الثـــالث حتى نهاية القرن الرابع ، ومدرسة الفارابى مابين القرنين الرابع والسادس ، ومدرسة الســـهروردى في القـــرن السادس . وابن عربى في السادس والسابع .

●

وقد اكدت الرســـالة ان المدرسة السنية كانت دائما رد فعل للتطرف في المدارس غير السنية عبر هذه القرون السبعة .

كما كشف البحث عن الحقائق التالية ..

اولا : اثر العوامل التاريخية النفسية والاجتماعية في نشـــأة وتطوير النظريات الصـــوفية ، وقد كان هذا الموضوع مضطربا مما ادى الى الاخذ بالقضايا العامة .. والتعميمات المبنية على الخلط في النظريات .. وان النظريات المنحرفة لم تقف على قدميها الا في عهد ضـــعف السلطان الاسلامى ، وهى لم تجـــد صدرا رحبـــا الا في العراق والاندلس ، كما ان البحث كشف عن الوهم القـــائل بان التصوف هو مدارس الاتحاد والحلول ووحدة الوجود .

ثانيا : كشف عن عمق واصالة التصوف الاسلامى في التصوف السلفى والسنى ، وفي التصوف المنحرف كنماذج فقط لصور فنية وادبية ، لا كحقائق علمية منهجية .

ثالثا : بين ان اساس التصوف المباشر هو القرآن والســـنة وعلم الـــكلام ، وان السلفية قد جمدوا عند هذا النص فخدموا بهذا الجمـــود التجسيم الشـــيعى والنظريات المنحـــرفة . وان التصوف السنى المتطور هو نتاج التقدم العقلى العقائدى ، كما اثبت ان الدراسات المنفصلة التى درست الشخصيات الصوفية كانت قاصرة الى حد كبير رغم اهميتها للبحث العلمى .

رابعا : كشف عن معنى كل من الغلو الســـلفى والشـــيعى والصوفى واثر التشيع المعتـــدل في التصوف السنى ، والغالى في التصوف المنحرف .

خامســـا : كشف في اصـــول المصـــادر غير الاســـلامية ان الدراسات العابرة هى التى ادت الى الخلط في المفهومات فحدد باب المصادر واصول النظريات وفروعها ومدى تشابكها .

سادسا : تناول خطـــورة كثير من الدراســـات لدى ائمة المستشرقين وغير المتهم وتابعيهم ، وكشف عن شطط بعض هذه الدراسات في الاصول المنهجية .

سابعا : بين اهميـــة ومكان كتب الطبقـــات الصـــوفية : اللمع للطوسى ، وقوت القلوب للمكى . والتعرف للكلاباذى وطبقـــات السلمى ورسالة القشـــيرى ، وكشف المحجـــوب للهجويرى .

●

واذا كانت هذه الـــكتب قد دافعت عن وجهـــة نظر السنى ، والقت اليهـــا بالكنوز السليمة من المصـــطلحات الصوفية ، واوجه النظر العمـــل والعلمى ، فانها من الوجهة العامة كانت تخلط بين الآراء ، فترى نص ما روى لمحمـــد صلى الله عليـــــه وسلم ، لعيسى عليه السلام ، ولعلى بن ابى طالب ، وغيرهما ، ومن جهة اخرى كانت تذكر اخطر المرويات ونصـــوصها عن الحلاج مثلا وغيره دون ذكر صاحبها .. ورغم حرصها على وجهة النظـــــر السنية ، الا انهـــا لو قورنت ببعض كتب المؤرخين كالبغدادى في تاريخ بغـــداد او البداية والنهاية لابن كثير والكامل لابن الاثير لوجدنا الحياد في جانب المؤرخين اصدق منه في كتب طبقات وتراجم الصوفية . ومن هنا كانت دراستها واجبة على اكمل وجه لخطورة مادتها ومحتوياتها وتراثها .

ثامنا : بين خطورة تعصـــــب الـــكاتب لما يكتب واثر ذلك على منهجيته ونتيجة بحثه ، فمثلا ماسينيون عاش مع الحلاج

تى لفظ أنفاسه الأخيرة فى كل دراسته ، ولم يتركه حتى فر نسمة من حياته . ونتج عن ذلك أنه عده كالمتنادد للسيد سيح ، وأنه ذهب ضحية رأيه فى جمع كلمة الاسلام سلمين

تاسعا : خرج البحث بدراسته لرواد الفكر الأربعة الغزالى ن تيمية وابن خلدون واقبال بحقائق عامة ترتبط بالنظريات لسفية عامة ، أهمها حقيقة كمال الاسلام الذى أكد فى كماله ختام الرسالات وعلامة خاتم الأنبياء ونهاية الوحى بدليل ناله للرهبنة ووراثة الملك ومناشدته العقل والتجربة على وام واصراره على الدعوة للمعرفة بالنظر فى الكون التصل على « الأولين والآخرين فى الآفاق والأنفس .

ومن بين هذه الحقائق الهامة أن التوحيد وما يرتبط به من يات المعرفة والحب هدف مشترك بين الرسالات والتصوف ، الفرق أن رسالات الرسل تدور حول حقيقة التوحيد ، مذاهب التصوف السلبى فى الجانب المنحرف تدور حول رة التوحيد وبينما الطور السليم العمل فى الجانب الايجابى لبق فيه الشعور الصحيح بالتوحيد على ألفاظ وأعمال توحيدية بيحة ، نجد الطور غير السليم فى الجانب السلبى ينطبق الشعور الوهمى بالتوحيد على ألفاظ وأعمال لا تؤدى حقيقته السليمة ، وهذا الفرق الشاسع هو الفرق مابين ل بالتوحيد وعدم العمل به وهو مشكلة المشاكل ، لأنه الذى يحدد بين الناس حدود الخطأ والصواب والحق باطل والايمان والكفر .

وقد التزم السيد عبد القادر محمود فى بحثه منهج العقل ، منهج القرآن حكما فى كل ماتعرض له .

●

وقد بدأ مناقشة الباحث الاستاذ الدكتور محمد على ابو ريان ستاذ الفلسفة الاسلامية المساعد بكلية آداب جامعة سكندرية فتكلم عن المنهج التاريخى للرسالة ، وأكد أنه ر وأصعب المناهج ، وقد سبق به صاحب الرسالة اسات الفلسفية بأكثر من عشرين عاما ، ولهذا فهو يشيد اة مقدم الرسالة . وسيتجاوز عن بعض الأخطاء أوقعه فيها هذا المنهج ، كما أكد صدق الروح الاسلامية الباحث .

وتحدث بعد ذلك الاستاذ الدكتور محمد مصطفى حلمى استاذ سفة الاسلامية بكلية آداب جامعة القاهرة ، فأخذ عليه ة التقسيمات والتفريعات لما أسماه بالتصوف السلفى ، سنى وليما وراء التصوف السلفى والسنى وما أسماه سوف الايجابى ، والسلبى ، لكنه اثنى على مثابرته ، وقال لم يترك شاردة ولا واردة فى التصوف ولا فى بحوث سابقين الا وتناولها بالدراسة والتعقيب .

وأخيرا تحدث الاستاذ المشرف ، فأكد أن مقدم الرسالة قد ه فى أشياء ، وقد ظل على مخالفته فيها ، لكنه فخور به شه .

وقد منح السيد عبد القادر محمود على بحثه درجة الدكتوراه فلسفة والآداب مع مرتبة الشرف الثانية .

تقديم نجاة شاهين

موضوعية الشعر والعلاقة بين الخلق الفني والنقد كما يراها ت. س. اليوت

نوقشت يوم السبت الموافق ١٩ سبتمبر ١٩٦٤ فى كلية الاداب بجامعة القاهرة الرسالة المقدمة من السيدة صفية ربيع لنيل درجة الدكتوراه فى الآداب من قسم اللغة الانجليزية وآدابها ، وموضوعها « موضوعية الشعر والعلاقة بين الخلق الفنى والنقد كما يراها ت.س. اليوت » ..

وتكونت لجنة الامتحان من الأساتذة الدكتور رشاد رشدى رئيس قسم اللغة الانجليزية بكلية الاداب بجامعة القاهرة والمشرف على الرسالة ، والدكتور لويس مرقص رئيس قسم اللغة الانجليزية بكلية الاداب بجامعة عين شمس والدكتور محمود المنزلاوى الاستاذ المساعد بكلية آداب جامعة الاسكندرية

وقدمت الباحثة بعرض ملخص لموضوع البحث ، شرحت فيه النقاط التى درستها وطريقة تقديمها لها .

ويتناول البحث نقطة تعدها الباحثة من أهم ما ساهم به اليوت فى تطور النقد الحديث ، ولذا فهى لا تناقش عمل اليوت الشعرى بالرغم من قوله ان عمل الشاعر الفنى لا ينفصل عن عمله فى محيط النقد ، وذلك لأن عمل اليوت الشعرى قد نوقش نقاشا وافيا من قبل ، بل تقصر البحث على دراسة ما نادى به اليوت من موضوعية الشعر التى تترتب على ضرورة اتحاد قوى الشاعر النقدية وقواه الخلاقة فهذه هى النقطة التى استطاع اليوت من خلالها ان يحول التيار النقدى بعيدا عن الطابع الذى أخذه عن المدرسة الرومانتيكية والذى كان أساسه التعبير عن النفس ، وبذا ساعد اليوت على أن يرجع الناقد الى المذهب الارسطى فى عملية الخلق الفنى الذى يقول ان الشاعر فى خلقه لا يعبر عن نفسه وانما يقوم بصنع عمل هو مقطوعته الشعرية ، ويضيف اليوت الى الموضوعية التى قررها ارسطو قوله أن درجة الموضوعية فى عملية الخلق الفنى تتوقف على قدرة الشاعر ان يحقق التوازن بين مقدرتيه الخلاقة والنقدية .

وينقسم البحث الى كتب ثلاثة : يتناول الكتاب الاول بالبحث طبيعة العملية الخلاقة ، ويتناول الثانى العملية النقدية أما الكتاب الثالث فتحاول فيه الباحثة تحديد طبيعة الشاعر الناقد وهو المفهوم الذى يحقق التكامل بين العمليتين مؤديا الى التوازن والموضوعية التى يطالب اليوت بهما الشاعر فى خلقه .

وينقسم الكتاب الاول وعنوانه « مفهوم اليوت لعملية الخلق » الى ثلاثة أبواب : يتناول الاول بالبحث وسيلة التعبير

الشعرية وطبيعته ، ويتناول الثانى طبيعة التجربة الشعرية ، اما الثالث فيتناول الخصائص المميزة للتعبير الشـعرى ثم أسس عملية الخلق .

وقد اثرت الباحثة ان تبدأ البحث بكلام اليوت عن وسيلة التعبير الشعرية وذلك لاهميتها من حيث انها المحيط الـذى تحرك من خلاله الشاعر فى قرننا هذا نحو التخلص من القيـود التى فرضها عليه التعبير الرومانتيكى . وبينت ان اليوت يذكر فى هذا المجال المحاولات السابقة التى قام بهاالشعراءالسابقون عندما وجدوا انفسهم فى نفس الموقف الذى واجهه شـاعرنا المعاصر ـ اى عندما تحقق ان وسيلة التعبير المتوارثة لم تعد تصلح للتعبير عن اللحظة التى يعيش فيها ، ويخص بالذكـر دريدن فى محاولته هذه فى القرن السابع عشر والتى حاول بها ان يحـمل النغمة الشعرية نبرات لغة الحديث العادى ، ثم يذكر اليوت محاولات الشاعر فى القرن العشرين ليحقق ماحققه دريدن ويخص بالذكر ييتس وباوند ثم محاولته هو • ويستخلص اليوت من هذاالاستعراض أن الشاعر كلما توثقت علاقته باللحظة التى يعيش فيها استطاع أن يستخلص من التراث الشـعرى سواء الانجليزى او الاوروبى ما يساعده على خلق وسيلةللتعبير تصلح ان تتحمل وتحفظ الثروة التى يضيفها التعبير الشـعرى الى اللغة . والمثل الواضح لهذا هو ما حققه اليوت نفسه . ففى خلال محاولاته للتعبير الشعرى المـعاصر أن يرجع الى مصدرين هما اولا : مدرسة القرنالسابع عشرالشعرية التىاصطلح على تسميتها المدرسة الميتافيزيقية ، فحذا حذوهم فى عـدم الفصم بين لغة الحديث واللغة الشعرية وبهذا اكتشف اليوت امكانيات جديدة للتعبير تركها السالفون دون تطوير ، وثانيا : الاتجاه الى الاقتباس من وسائل التعبير خارج محـيط الادب الانجليزى ، ويذكر هنا اليوت تأثره بالشاعر الفرنسى لافورج .

●

ويتناول الباب الثانى مفهوم اليوت لطبيعة التجربةالشعرية وهى متأثرة بمفهومهلطبيعة الخلق الفنى وهو كما اشارت الباحثة من قبل عملية لا تستهدف التعبير عن شعور أو فكرة معينة بل الى صنع عمل له تماسك فنى . ويرد اليوت نقطة البدء فى عملية الخلق الى هيأة الشاعر العاطفية . اما اختيار الشاعر للكم العاطفى الذى سيصوغه فى القالب الشعرى فمحدد بما فى هذا الكم من امكانيات يمكنان تتفاعل مع الواقـع خارج الشاعر ، ذلك التفاعل الذى سيضيف بدوره الى هذا الكم العاطفى معنى يستمده من القالبالفنى الذى صيغ فيه ، اذ ان من طبيعة تفاعل الجزء مع الكل وتماسكه به أن يكتسب وأن يخلق فى الوقت نفسه معنى جديدا • ومن هنـا نشأت فكرة اليوت عن الصلة الوثيقةبين الكم والكيفوبين الشكل والمعنى فى العمل الفنى . والأهمية التى اكتسبها الناقد من هـذه الفكرة هى وجوب عدم الحكم على الشعر خلال تقدير النـاقد للاطار الفكرى الذى تنبع منه التجربة الشـعرية بل ان على الناقد ان ينظر الى العمل الفنى ككل له وجود واقعى مستقل بذاته .

اما فى القسم الاول من الباب الثالث فقد حاولت الباحثة ان تجمع الخصائص التى يراها اليوت مميزة للتعبير الشعرى او « للصوت الشعرى » كما يسميه اليوت ، وهو صوت يمتاز بانه يضم نبـرات الشاعر عنـدما يعبر عن نفسه وعندما يخلق اكثر من شخصية تخلق بدورها « صوتا » قد تعددت نبراته . ومقدرة الشاعر على التوحيد بين هذين الصـوتين هى التى تكفل له ألا يحصر التعبير الشـعرى فى محيط التعبير عن النفس بل يستهدف من وراء هذا التعبير أن يخلق كلا له وجود مستقل بذاته . ومقدرة الشاعر على تحقيق هذا الصوت ما هى الا صدى لمقدرته على تحقيق ما للشاعر من موضوعية . وقـد اوردت الباحثة فى القسم الثانى من هـذا الباب خصائص التعبير الشعرى التى تكفل كما يرى اليوت هذا التحقيق . واهم هذه الخصائص هى التوازن بين قوى الشاعر العقلية وقواه العاطفية ، كما أوردت النقد الذى وجهه اليوت الى تنيسـون وبراوننج وبايرون ، الذين فشلوا فى تحقيـق هذا التوازن ، ونقـده لمفهوم كوليردج للقوى الفنية الخلاقة ونقده لدريدن ثم محاولته لان يقرر حلا وهو ضرورة تحقيق التوازن بين العقل والعاطفة فى التعبير الشعرى الأمر الذى حققته مدرسة الشعر الميتافيزيقية فى القرن السـابع عشر • وهو التوازن الذى يراه اليوت وراء الشكل المكون للعمل الفنى الذى يستمد منهالعمل وجوده . وهذا الشكل يراه اليوت متصلا تمام الصلة بالتراث الثقافى الذى يرتبط به الشاعر وهو فى هذا المفهوم لتراث يرتكز فى اهميته على حاضرية هـذا التراث وقدرة الشاعر أن يجعل من الماضى قوة خلاقة مشاركة له ومساندة اياه فى خلق الشكل الفنى لعمله . وبهذا يرى اليوت أن لعقل الفنان قوة على خلق التوازن داخل العمل الفنى وبين العمل الفنى والتراث الثقافى الذى ينشأ فيه ، وبذا يصبح التوازن بين الشكل والمحتوى للعمل صورة لتوازن اوسع واشمل هو التوازن بيـن العمـل والتراث . وهكذا نرى التراث الثقافى وقد اصبح عاملا فعالا فى تحقيق ما فى العمل الفنى من موضوعية .

●

اما الكتاب الثانى الذى يبحث نظرية اليوت النقدية فقد قسمته الباحثة الى بابين ، يبحث الباب الأول طبيعة العملية النقدية ومناهجالنقد المختلفة التى اوردها اليوت موضحا عيوبها او مزاياها • ويبحث البـاب الثانى وظيفة العملية النقدية • وتناولت فى الباب الاول مشكلة الناقد الذى يحاول ان يصوغ انطباعاته الخاصة نقدا امثال سـوينبرن ، ووينـدام لويس ، وسيمونز وتشارلس ويبلى ، ثم الناقد الذى يتخذ من الاخلاق قاعدة لنقده • وهنا تناولت مشكلة النقد والعقيدة ونقد اليوت لريتشاردز ثم الحل الذى يقدمه فى نظريته بوجوب « الموافقة الشعرية » التى يجب على الناقد ان يتمثلها اذا ما تناول شاعرا له عقيدة تخالف عقيدته ، ثم المذهب التاريخى فى النقد والذى وجه الى اليوت على اساس انه ناقد تاريخى . ثم اوضـحت مفهوم اليوت للنقد التاريخى وتعرضت للعلاقة التى يجب ان تقوم بين الشاعر والاحداث التاريخية المعاصرة ، وتدرجت من هذا الى مشكلة المعرفة التى نطالب بها الناقد ومدى اختلافها عن كل تلك التى نجـدها لدى الباحث المتخصص ثم ختمت هذا الفصل بمحاولة لصياغة مفهوم اليوت للناقد المثالى وذلك خلال بحثها لنقده منهج النقـاد الحديثين المختلفين الذين اوردهم فى

ديثه عن كتاب المسرح فى العصر الاليزابيثى والعصر الذى يه ، وايضا من خلال منهجه هو فى نقده للجزء الذى خصصه التى . ومن خلال هذا البحث حاولت الباحثة ان تحدد ما الب به اليوت الناقد وهو ان يكون لديه « وجهة نظر » يجب به آن يفحص من خلالها .

●

اما الباب الثانى من هذا الكتاب فقد حاولت فيه ان تحدد بوم اليوت لطبيعة وماهية الشعر ثم طبيعة العملية النقدية الحكم النقدى واخيرا المنهج النقدى . فحاولت فى القسم ول ان تستخلص مفهوم اليوت لطبيعة وماهية الشعر خلال ه المفاهيم الشعراء الذين سبقوه مثل : دريدن ، آديسون ، مويل جونسون ، وردزورث ، كوليردج وآرنولد ، ثم اوردت ، اليوت وهو راى هام اذ يتلخص فيه موقف اليوت كناقد يشمل مجهوده الذى قدمه لنا فى محيط النقد وهو الرأى ى تشيد به الباحثة فى هذا البحث . فقد قرر اليوت ان يفة الشاعر هى أساسا وظيفة اجتماعية . وقد فصلت القول مفهوم اليوت الخاص بهذه الوظيفة فهى اجتماعية بالقدر ى يحقق به الشاعر تطورا فى اللغة والراء لها . وهنا ف الباحثة كلامها هذا بما أوردته فى الباب الاول من الكتاب ل عندما تحدثت عن أهمية ما يقدمه الشاعر للغة فالشاعر ما يطور ويجدد اللغة هو فى الوقت نفسه انما يخلق امكانيات بدة للتعبير للناس وامكانيات جديدة للشعور .

اما فى القسم الثانى من هذا الباب الذى يتناول طبيعة لية النقدية فقد أوردت الباحثة مفهوم اليوت للتذوق الفنى سئولية الناقد فى خلق ذوق سليم الامر الذى يترتب عليه لبة اليوت بوجود طبقة ممتازة من النقاد لخلق مستوى من ق السليم لأن فى هذا تحديدا لمستوى الخلق الفنى نفسه ، اقشت مشكلة النقد والمعنى الذى يراه الفنان فى العمل سال هذا المعنى بالشكل النغمى للشعر . والمعنى الشعرى يراه اليوت ليس كما محددا نفرضه على القارىء بل هو د متشكل بالعلاقة التى تقوم بين الناقد والكاتب والعمل ى ، وعلى أساس هذه العلاقة يقوم المعنى الذى يراه الناقد هذا نرى أن قيام أكثر من معنى دون أن تتفق هذه ى بعضها البعض ما هو الا دليل على مدى غنى العمل ه . فالمعنى اذن ليس شرحا او استيضاحا بل هو صياغة وب يتجدد بين العمل والناقد .

●

وتناولت فى القسم الثالث مشكلة الناقد والحكم النقدى ف اليوت من مطالبة الناقد بان يصدر احكاما بجودة العمل ، او رداءته ، وذكرت ان اليوت لم يصر بوضوح على انه لضرورى أن يصل الناقد الى صياغة مثل هذه الأحكام ، ت ذلك بانه عندما حلل العملية النقدية قرر أنها تتكون لمقارنة والتحليل دون أن يطالب بأن ينتهى ذلك الى حكم ى وهو العملية التى توجب بطبيعتها صياغة احكام تلك ية التى جاءت متاخرة عن اليوت وان كان قد اشار اليها ظريته .

اما عن المنهج النقدى لاليوت فقد حاولت الباحثة ان تصوغه من خلال كلامه عن المعنى والحكم النقدى اللذين يصل اليهما الناقد فهاتان العمليتان فى نظر اليوت هما نتيجة لقوى ذهنية يطالب اليوت بها الناقد وهو فى هذا انما يتبع أرسطو فى وجوب تعرف الناقد بواسطة هذه القوى على كيان العمل الموضوعى ومن هذا ترى أن الفنان فى خلقه والناقد فى نقده انما يعايشان فكرة واحدة هى متابعة العمل الفنى فى ذاته الى ان يكتسب الصفة القيمة له وهى موضوعيته .

●

وتنتهى الباحثة الى القول بانها قد وجدت ان صفة الموضوعية التى يعايشها الفنان والناقد قد وحدت بين ملكتى الخلق والنقد وألهمت اليوت فكرته عن الشاعر الناقد وهى فكرة استمدها اليوت من بحثه فى القوى الخلاقة الناقدة التى تتبعها اليوت فى اعمال دريدن وصمويل جونسون وكوليريدج . وتقدير اليوت لاعمال هؤلاء تنحصر فى ان انشغال الشاعر بالنقد يقوى من ملكته هذه الى أن تصبح جزءا من العملية الشعرية الخلاقة . وهنا يحدث الاتحاد الذى يعتبره اليوت مثله الأعلى لعملية الخلق الفنى وفى هذا يقول :

« انى اقرر ان النقد الذى يمارسه على فنه الكاتب الخبير الماهر لهو اهم وأسمى انواع النقد .. كما أن تفوق بعض الكتاب المبدعين على غيرهم انما يرجع فقط الى تفوق ملكتهم النقدية » . وتختتم قائلة ان هذا الاتحاد بين القوى الخلاقة والقوى النقدية هو الضمان لتحقيق موضوعية الشعر ، تلك الموضوعية التى تمكن اليوت من خلال تقريرها أن يتغلب على العقبة التى وضعها تيار المدرسة الرومانتيكية للنقد والتى انحصر بها الشاعر فى تجربة للتعبير عن النفس . ولقد تمكن اليوت أيضا خلال هذا التقرير ان يخلق وعيا جديدا باهمية اللغة فى خلق قالب فنى جديد ، تلك الأهمية التى تعد من أسس تحقيق موضوعية الشعر .

وبعد ان انتهت الباحثة من تقديم ملخص بحثها بدأ المناقشة الدكتور لويس مرقص فشكر الباحثة على ملخصها المفيد واشار الى عظم اهمية الموضوع التى اختارته لبحثها قائلا ان ت. س. اليوت لم يخلق نظرية نقدية فقط ولكنه عرض للأدب الانجليزى باكمله بل وللفكر الأوروبى كله ايضا . وامتدح تمكن الباحثة من موضوعها واستخدامها الكثير من الكتب والدوريات التى يصعب الحصول عليها . كما اثنى على اهتمامها بعمل فهرس لبحثها مع أن ذلك ليس مطلوبا فى مثل هذه الابحاث .

ثم انتقل الى مناقشة بعض المسائل الشكلية مثل الهفوات المطبعية واللغوية مشيرا الى اهمية مراعاة الدقة التامة فى هذه الأمور . اما من جهة محتوى البحث فان اهم نقد وجهه اليه هو انه كان يتوقع أن تناقش الباحثة بعض آراء ت. س. اليوت ولا تاخذها قضية مسلما بها ، كما فعلت حقا فى بعض المواقف الأخرى . وختم مناقشته للباحثة بمدح المجهود الذى بذلته لتوضيح النقطة التى اختارتها لبحثها مضيفا انه لمما يشرفها انها لم تتهيب معالجة مثل هذا الموضوع الكبير الهام .

وتلاه الدكتور محمودالمنزلاوى فبدأ بتوجيه كلمة ثناء عامة وكلمة نقد عامة للباحثة واشار الى صعوبة موضوع البحث الذى يعالج كثيرا من المسائل المجردة والخاصة بفلسفة الجمال وامتدح المهارة الكبيرة التى عالجته بها الباحثة . ثم انتقل الى الحديث عن الملخص الذى قدمته قائلا انه كان يتوقع ان يظهر بوضوح أكبر المجهود الشخصى الذى قامت به الباحثة والتى اظهرته بعد ذلك أثناء المناقشة .

واشار الدكتور المنزلاوى الى انه نظرا لميل اليوت الى تغيير بعض آرائه او الاضافة اليها بالنسبة لبعض النقاط او الادباء الذين نقد اعمالهم ، وامتناع الباحثة فى بعض الاحيان عن ذكر كل ما قاله اليوت فى موضوع معين او الاكتفاء باحد اقواله ، فان ذلك لا يعطى فكرة كاملة عن بعض أحكام اليوت . ثم اضاف انه مع علمه أن ذلك لا يكون جزءا من مهمة الباحثة فقد كان يسره أن يرى تطبيقا لبعض مبادىء اليوت النقدية على بعض الاعمال التى لم يتناولها هو . وختم حديثه بشكر الباحثة على الفائدة التى جناها من قراءة بحثها .

ثم بدأ الدكتور رشاد رشدى بالثناء على معرفة الباحثة الممتازة بموضوعها قائلا انها قد حققت عملا كاملا من المعرفة عن نظرية اليوت النقدية ، الخلاقة والنقدية معا . ثم اشار الى انه لاحظ ان الباحثة قد اقتضبت فى تناولها لنقاط ثلاث هامة هى : h eT objective correelative والتراث الثقافى ، والمقارنة كاداة للنقد ، وطلب منها أن توضح الأسباب التى دعتها لذلك .

كما اشار الدكتور رشاد رشدى الى أهمية توضيح الأسس التى يبنى عليها الباحث احكامه وخاصة فى مسائل تأثر كاتب بآخر ودعا الباحثة الى توضيح الأسس التى بنت عليها حكمها بتأثر اليوت بأرسطو . ثم انتقل الى التحدث عن علاقة الفصل الاخير الذى يتناول موضوع « الناقد ـ الشاعر » ببقية البحث وطلب من الباحثة انتوضح هذه العلاقة واهميتها للبحث . ثم شكرها مرة أخرى على بحثها القيم .

●

وبعد المناقشة قررت لجنة الامتحان منح السيدة صفية ربيع درجة الدكتوراه فى الاداب من قسم اللغة الانجليزية وآدابها بمرتبة الشرف الأولى . وجدير بالذكر أن هذه أول درجة دكتوراه تمنحها جامعة القاهرة فى مادة الادب الانجليزى منذ تأسيسها .

دكتورة انجيل بطرس سمعان

صورة الغلاف

سيزوستريس الثالث

لقد فتح علم النفس طريقا صعبا للوصول الى فهم أعمق للنفس البشرية ، ويعتبر وجه الانسان من افضل الوسائل لفهم النفس البشرية ان لم يكن اكثرها وضوحا على الاطلاق ، وذلك لانعكاس الاحاسيس الداخلية عليه بوضوح .

ولهذا السبب ستتفحص بدقة معا هذا الرأس المنحوت ، وهو لرجل كبير في السن ذى شخصية مميزة ، يبدو على وجهه أثر التجارب العديدة والقدر الهائل من المعرفة التى اكتسبه خلال حياته الطويلة .

وحتى اذا غضضنا النظر عن غطاء الرأس الذى يؤكد لنا ان هذا النحت ينتمى الىالعصر الفرعونى ، فان المفهوموالاسلوب والمادة الخام التى نحت منها هـــذا الرأس ــ وهى الجرانيت الرمادى المائل الى السواد ــ كل هـــذا يؤكد لنـــا استحالة انتماء هذا النحت الى اى عصر سوى العصر الفرعونى .

●

اذا تصادف وقابلنا مثل صاحب هذا الوجه فى ايامنا هذه، فماذا ستكون فكرتنا عنه ؟ ومن سيكون هذا ؟

على أى الحالات فاننا سنجد انفسنا امام شخصية معقدة لا يمكن فهمها بسهولة ــ ولن يكون من العدل فى شىء اصدار حكم سريع عليها . فبروز عظم اعلى وجنتيه والانتفاخات اسفل عينيه والأخاديد التى تمتد من انفه حتى ركن فمه ، كل هذا يدل على ان هذا الرجل قد اشرف على نهاية الحلقة السادسة ، ولا يهمنا كثيرا الأنف الأقنى الذى أصابه التلف ، اذ اننا نراه فى اعمال اخرى تمثل هذا الرجل ، وتكسو الوجه كله مسحة من الحزن العميق والكآبة الداخلية يدل عليهما الحاجبان المرفوعان والجفون المسدلة فى ثقل على عينين متعبتين . ان مثل هاتين العينين لابد ان رأتا اشــياء كثيرة مما افقدهما الاهتمام بما قد تأتى به الايام من احداث جديدة ، ولكن بدلا من ان تكون نظرتهما مثقلة والى اسفل ــ كما نتوقع ــ نرى العينين قد سرحت نظراتهما بعيدا كأنهما تبحثان وراء الافق عن اجابة لسؤال حائر . هذا التعب والارهاق ليس ضعفا على الاطلاق ــ وهذا الشعور بالوحدة المرتسم على وجهه ، تلك الوحـــدة التى يتميز بها الشجعان والاقوياء الذين يشعرون دائمـــا انهم مسئولون عمن حولهم من الضعفاء والعاجزين ، وبالرغم من ان صاحب هذا الوجه لابد وان يكون من ذلك النوع التامل ، فانه لا يبدو عليه انه يعيش فى عالم مغلق مثالى ، فذقنه البارز وشفتاه الطبقتان فى حـــزم بالرغم من امتلائهما ، تحيط بهما عضلات متقلصة ، كل ذلك بالاضافة الى بروز عظمتى الوجنتين يدل على قوة جسدية كبيرة وطاقة حية ، لا بل اكثر من ذلك اذا حكمت الضرورة فانه علىاستعداد ان يقاتل بشجاعة وان يضرب بقسوة على ايدى المعتدين والظالمين .

من كان هذا الرجل ؟ وكيف خدم بلاده ؟ لا نعرف عنه الا القليل ، ولــكن هذا القليل يعتبر كثيرا فى مضمــونه . لقد اعطى لكل فرد من الفلاحين قطعة ارض ليستغلها ، وفى مقابل ذلك فرض عليه ضرائب حتى يستطيع تمويل مشروعات الرى . واعاد بناء القرى على المناطق المرتفعة حتى لا تصل اليها مياه الفيضان . وحفر حوضا لرسو السفن عند الشلال الاول على طول جزيرة فيلا ويبلغ طوله ٨٠ مترا وعرضه ١٠ امتار وعمقه ثمانية ، ومد حدود مصر من الجنوب حتى الشلال الثانى عند سمن وكمن ، واقام حصونا على المرتفعات التى تحيط بجانبى النيل على عدد من الجزر . ونعرف اثنين من هذه القلاع وعلى الاخص عند مدخل مناجم الذهب فى وادى علاقى ، هما ايكور وكوبان اللتان ما زالتا صامدتين امام الزمن .

●

وبعد اربعة قرون بنى تحتمس الثالث ــ اعظم محارب فى مصر القديمة ــ معبدا فى سمن لاحياء ذكرى هذا الرجلالعظيم واطلق عليه لقب معبود النوبة ، ومثل هذا التكريم لم ينله احد قبله ولا بعده .

ان هذا الفرعون الذى نقل معالم الارض المصرية الىآسيا ، اختلطت عنه الحقائق بالاساطير فى كتابات المؤرخين الاغريق مثل هيرودوت ، وميكاتيوس وديودور الصقلى ، حتى انه اصبح من الصعب علينا ان نأخذ الاحداث المذكــورة عنه على انها حقائق ، خاصة وانها تتشابه مع ما ذكر عن الاسكندر الاكبر ، واحدى هذه القصص تخبرنا انه ابحر مع اسطول بحرى مكون من ٤٠٠ سفينة عبر البحر الاحمر هازما سكان الجزر على طول الشواطىء والخليج الفارسى الى ان وصل الى الهند .

من المؤكد انه حكم مصر كفرعون من فراعنة الاسرة الثانيــة عشرة من حوالى سنة ١٨٧٨ الى سنة ١٨٤٣ قبل الميلاد ــ وكان اسمه الملكى (سن ــ وسرت الثالث) واصطلح النـــاس على تسميته (سيزوستريس الثالث) .

ولى الدين سامح